

# الصورة الفنية والواقع

وهذا يعني أن تكوين الانسان المعاصر قد تبدل تبدا جوهريا حين دخلنا عصر الصورة ، وبه يعتمد عن عصور ماضية كانت الكلمة فيها هي الاساس في عالم الاعلام ، وكانت السبابة التي تتحكم بالناس ، وتؤثر عليهم ، واصبحنا نحتاج الى صورة تساعدنا على الاقناع ، والاعلام ، ولا يكفي الكلام ، بل قلّ الكلام... واختصر الى الحدود الدنيا ، واصبح شرحا لصورة او تعليق عليها ، لانها الواسطة الاساسية لعصر جديد من نقل الاخبار ، والتاثير على المشاهدين ، وايصال الحقائق .

طارق الشريف

وفي الحقيقة ان عصر الثورة الذهبي هذا ، هو وليد تطورات علمية وتقنية هائلة ، لاكتشاف العالم المحيط بالانسان ، والسيطرة على موارده ، والتنافس على خيرات ، وقد ولدت نتيجة هذه المنافسة لفة جديدة اعلامية هي لفة الصورة ، وقد شهد العالم المعاصر غزوا حقيقيا لعالمنا ، واسلوب حياتنا ، وما نملكه من انماط في الثقافة والتفكير ، يعتمد على الصورة التي اصبحت تنقل كل شيء ، وتقدم كل اساليب الحياة الحديثة ، وما يملكه العالم المتطور من مواد استهلاكية مختلفة .

لكن من الواضح ان الدعاية ، قد احسنت استخدام الصور وذلك حتى تؤثر على المستهلكين ، وعرفت ان الصور الجيدة شديدة التأثير على المشاهدين ، وهكذا يمكن للمشاهد ان يتوقف عند صورة تملك القدرة على التأثير المطوب . وهكذا عرفوا كيف يستفيدوا من ( الصورة ) ويوظفوها لخدمة اغراضهم ، وما يريدون من ترويج لبضائعهم ، وافكارهم .

وهذا يعني ان عصر الصورة قد سخر كل الامكانات التقنية والفنية ، من اجل المزيد من السيطرة على جمهور المستهلكين ، ومن اجل التأثير على الناس فكريا وايدولوجيا ، والتحكم بالموارد والناس .

تتصاعد اهمية الصورة في عالمنا المعاصر ، لاننا نعيش عصر الصورة الذهبي ، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى ، نرى آلاف الصور يوميا ، ويرى غيرنا الملايين ، وتزدحم الصور المختلفة في الصحف ، والمجلات ، والاعلانات وعلى شاشات التلفزيون ، ودور العرض السينمائي ، وفي الكتب المختلفة ، التي تنقل مختلف انواع المعارف ، والموسوعات ، وفي المعارض التي اصبحت الصور تشكل الاساس فيها .

واصبح عالمنا مكون من صور مختلفة ، ونعيش عالما من الصور ، ويسهم هذا العالم في تكوين ذاتيتنا ، وفي بناء ثقافتنا ، وتربية اجيال الفد من الاطفال والشباب .

ذلك لان الصورة اصبحت حجر الزاوية في الاعلام المعاصر ، وفي الدعاية والاعلان ، بها تنقل الاخبار وتوثق الاحداث ، وكل شيء يصور الآن ، لينشر ، او يخزن ، ونحن نرى الفضاء ، والكواكب ونصور الارض من الفضاء ، ونصور اعماق النرة ، ومجاهل المحيطات ، ونكتشف الثروات ، ونعرف كل شيء عن انفسنا ، وعن اعدائنا بالصور .

وهكذا ، لا يمكننا العيش بدون صور ، نلتقطها ، او يلتقطها غيرنا لنراها ، وتنقل عبر الاقمار الصناعية الى كل مكان .





د. صباح قباي





• جورج خوري

المشاهد بلفة فنية ، لان المصور الذي التقطها اعطانا فيها ما هو اعمق مما نرى ، باضافات قدمتها لنا ، هذه الصورة هي الصورة الفنية ، التي نرى فيها ما هو مبتكر ، وهنا ندخل الى المقومات الاساسية للصورة الضوئية الفنية بالمعنى الدقيق للكلمة ، والتي تذكرنا بفن التصوير الزيتي ، وكما قيل في الماضي بان الفنان التشكيلي يستخدم مادة معينة يرسم بها ، ويعبر من خلالها ، كالالوان الزيتية او المائية ، او الحجر ، كذلك يستخدم المصور الضوئي .... ( الضوء ) بدل المادة الزيتية او المائية ، ليعبر بها عما يريد .

لقد عرف كثيرون التصوير الضوئي على انه كتابة بالضوء ، كتابة يستخدم المصور فيه الضوء الاتي من

وفي نفس الوقت ، نرى الصورة تنقل لنا الواقع الماساوي للناس ، حين يستخدمه الفنان المصور ، الذي يلتقط احداثا ماساوية ، او يصور البطولات ، وهكذا تناقل العالم صور ثورة الحجارة في الارض المحتلة ، لكن من الواضح ان تأثير الصورة على العالم اليوم أصبح خطيرا لانه يصل الى القطاع العريض من الجماهير ، التي اصبحت قادرة على التأثير على العالم ، وعلى القوى المؤثرة فيه .

واذا تركنا الصورة الاعلامية ، التي تنقل الخبر والحدث وانتقلنا الى الصورة الفنية ، نستطيع القول بان من بين آلاف الصور التي نراها كل يوم ، هناك صورة تتوقف عندها اكثر من غيرها ، ونحس بان هذه الصورة اكثر قدرة على التأثير ، وعلى مخاطبة





مروان مسلمان

كبيرا في مراحل تاريخية معينة، فالطبقة الارستقراطية، والملوك ورجال الدين ، استخدموا الفنانين ، وعبر كثيرون منهم عن الافكار التي ارادها هؤلاء ، وذلك قبل استقلال الفنان عن هذه الطبقات ليرسم ما يريد، ويصبح حرا مستقلا ، وعبرت الاعمال الفنية عن كل الافكار والرؤى القديمة ، وعن الافكار الدينية ، وفي العصور القديمة عمل الفنان مع الكاهن ، واصبحت منزلته عالية لان عليه ان يعبر عن الرؤى الدينية السائدة ، وعما يطلب منه ، وكانت مهمة الفن الاعلامية كبيرة وهامة جدا .

لكن استقلال التصوير الزيتي ، بعد عصر النهضة الاوربي ، والذي ارتبط بصعود البرجوازية الاوربية،

الموضوع ، ويسجله على سطح حساس للضوء في صنبوق معتم ، مفلق ، وهذه الصورة تثبت بعد ذلك ، وتطبع على ورق خاص لتعرض على الناس .

– ما العلاقة التي تربط الصورة الضوئية ، بالصورة الفنية التي عرفها تاريخ الفن، وقبل اكتشاف امكانية تثبيت الضوء الآتي من الشخص على مادة حساسة ؟.

كان الفنانون يرسمون بالزيت ، وبالالوان المائية، وعلى ورق ، او قماش يعد اعدادا خاصا ، يسجلون المشاهد ، والاحداث ، والاشخاص ، والمعالن الهامة ، ويقدمون الاعمال التي استخدمت على نطاق واسع للاعلام والتوثيق والتوجيه ، ولعبت اعمالهم دورا





### فتية السجادة

لمصورين الى محاكاة التصوير الزيتي ، وتأثروا بمفاهيمه ، وطبقوا كل المعارف التي اخترعها الفنانون التشكيليون ، وما قدموه من ابداع فني .

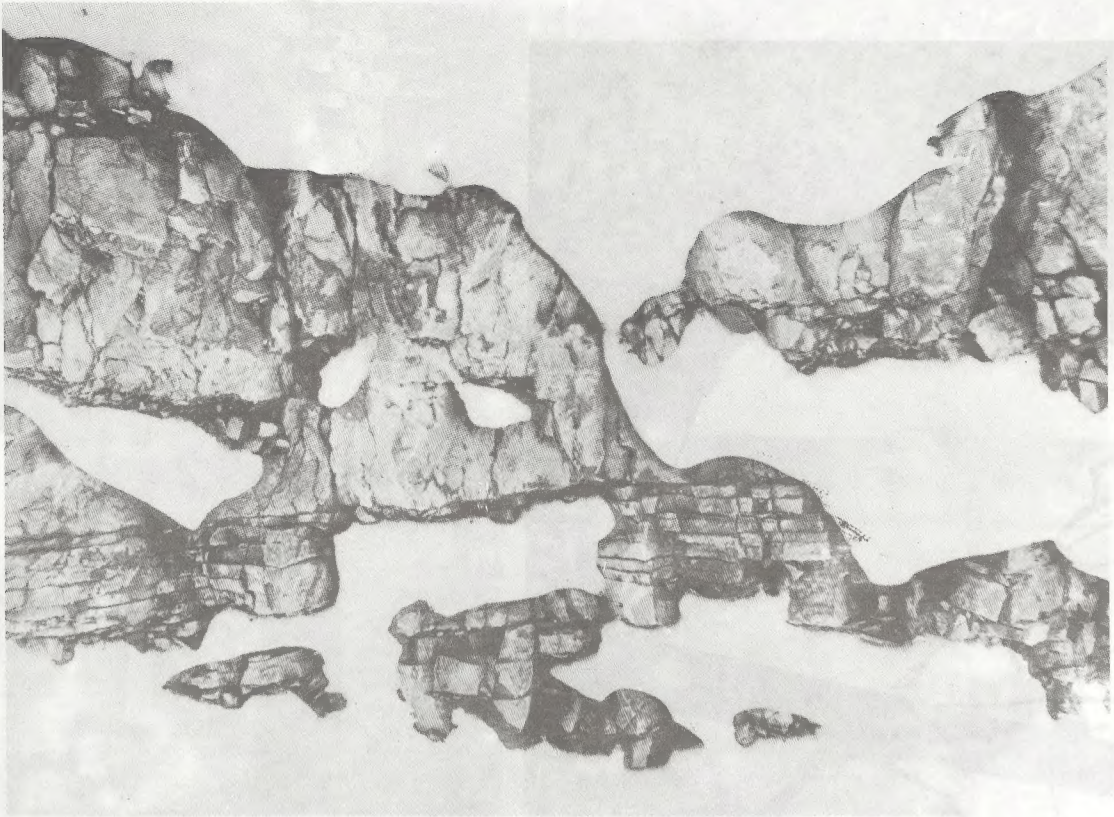
والصورة الضوئية التي نراها الآن على شكل مربع او مستطيل ، قد حاكت اللوحة الزيتية التي اخترعت ما يطلقون عليه اليوم [ اللوحة النافذة ] ، أي أننا نختار من الواقع المرئي حولنا مشهدا معيناً ، نرسمه ونعزل هذا المقطع الذي يماثل النافذة ، عن كل ما حوله ، ونبرز أهميته ، وهكذا نسلط الاضواء على جزء من مشهد هو الهام في رأينا ، ونسجله ، أو نضيف اليه ، حسب رغبتنا ، ورؤيتنا الفنية ، ومواقفنا .

وقدمت الصورة المرسومة تراثا عريضا ، نهل المصورون منه ، وتفاعلوا مع كل اتجاهات التصوير

جعل التصوير الزيتي يعتمد على لوحة فنية ، لها اطارها المحدد ، ويرسمها الفنان في مرسومه ، ويعبر عن رؤيته فيها ؛ وهكذا وجدت اللوحة التي تعتبر بداية الصورة المستقلة عن الجدار والعمارة ، والتي هي عبارة عن مقطع مربع او مستطيل نأخذه من الواقع من حولنا ، بصياغة محددة ، وضمن مقاييس معينة ؛ وأصبحت اللوحة مستقلة ترتبط بالفنان ، ولها حجمها المحدد بطول وعرض ، ولها هوية مستقلة ، وبرزت أهمية الفنان الذي يرسمها لانه يوقع عليها باسمه ، فهي تنتسب اليه ، وأصبحت اللوحة سهلة الانتقال من مالك لآخر، ومن شخص لآخر، وأصبحت سلعة تخضع لسوق العرض والطلب .

وحين اخترع التصوير الضوئي ، قبل ( ١٥٠ ) عاما ، وتطور مع تطور العلوم والتقنيات ، عمد





عبدالکریم الدنصری

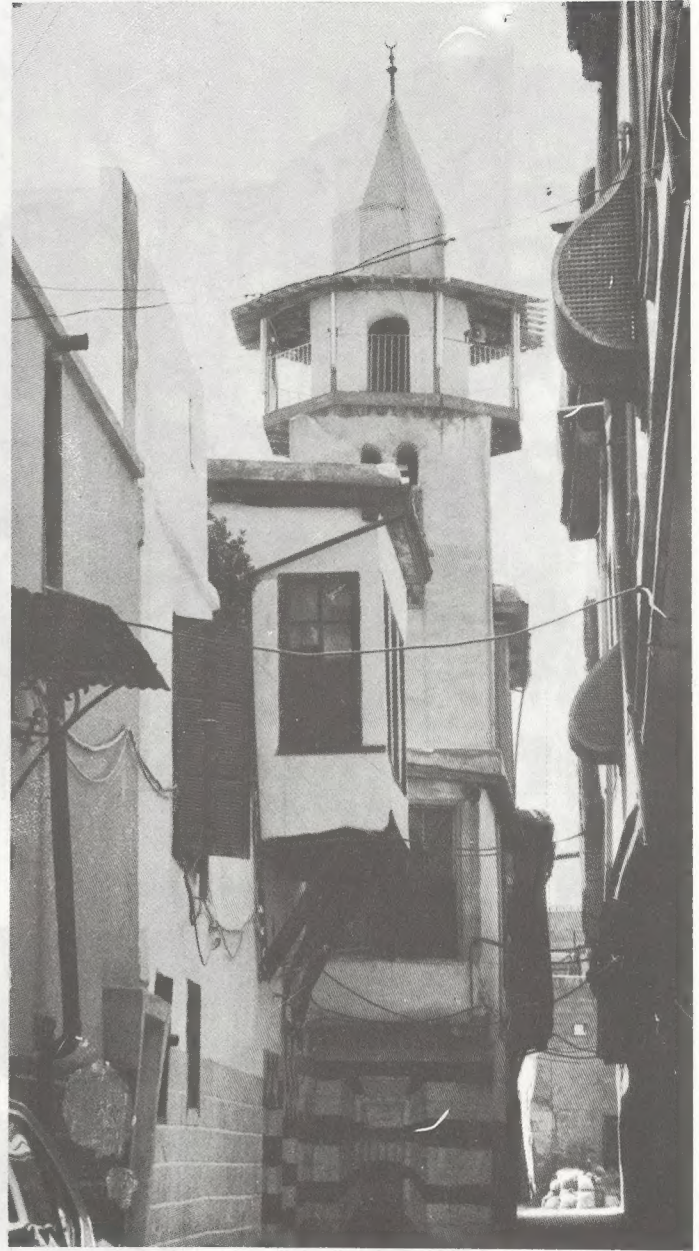


زینہ شاہین





علي رضا البخري



فيصلية

أخرى مختلفة ، تاركا التسجيل والاعلام ، وهكذا ولد الفن الحديث الذي يعتمد على اللوحة المبتكرة ، التي ظن الفنانون التشكيليون أن المصور لن يستطيع مجاراتهم بها ، لقد حمل المصورون الفنانون آلائهم الضوئية ، ولاحقوا كل التيارات المعاصرة ، وجسدوها بصور ملتقطة في الواقع ، أو مجهزة في المخبر ، وحتى غطوا كل الاتجاهات الفنية المعروفة ، واستعانوا بالاختراعات التقنية والعلمية ، وما يملكه الفنانون

الزيتي ، ومدارسه بحيث نقول بأن المصور الضوئي الآن بذل كل جهوده حتى يؤلف بالضوء ما صورته الفنانون قبله بالالوان الزيتية والمائية .

وحتى غدا المصور الضوئي مسجلا للاحداث اليومية ، ومعبرا عن الواقع الاجتماعي والسياسي ، وله دوره الهام المعاصر على النطاق الاعلامي ، والفني ، وحل محل التصوير الزيتي في كثير من الامور ، مما جعل التصوير الزيتي يبحث لنفسه عن موضوعات





نيسر كنبليات



أمر قنح



بطر من خازم

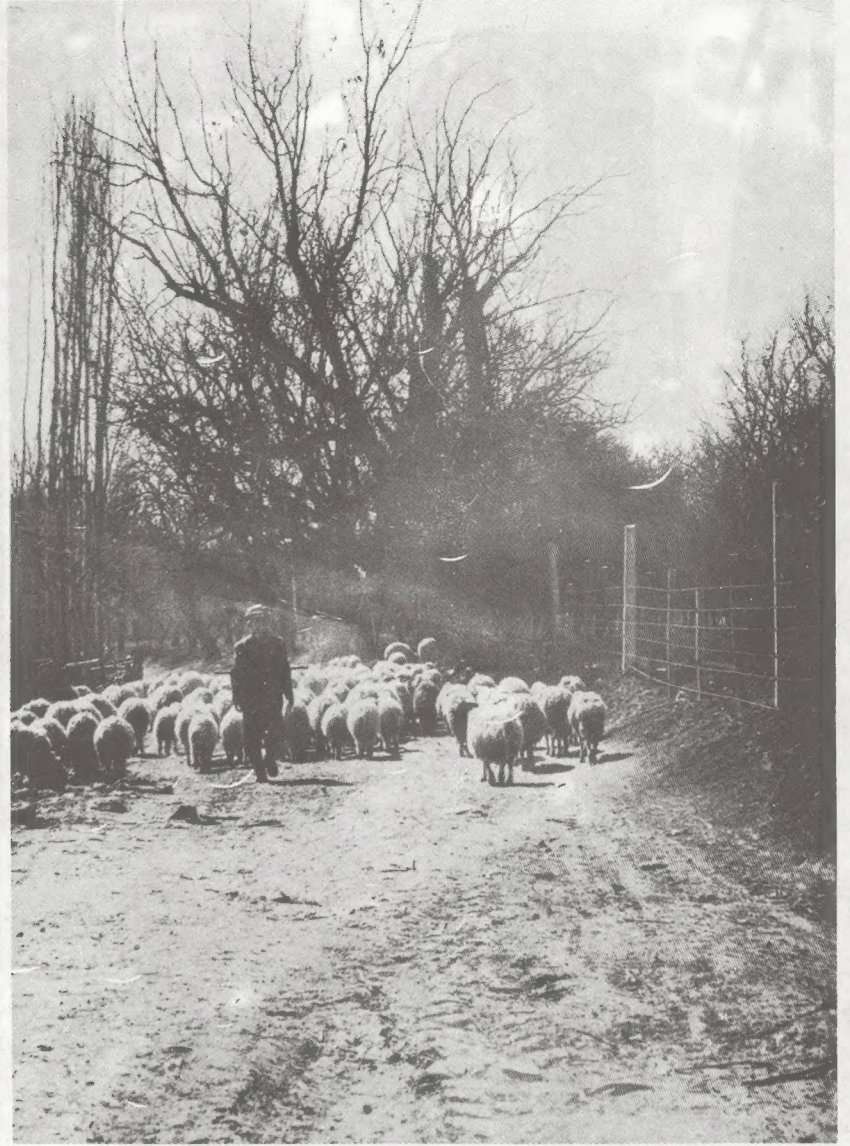
وذلك لان الابداع الفني في كل العصور ، هو وليد علاقة جدلية بين الموضوع والصياغة ؛ والمحاكاة او التسجيل رغم اهميتهما في بعض اللقطات الضوئية والفنية ، لكن خلود الصورة او اللوحة يتوقف على جملة عوامل هامة تشترك معا في الوصول الى لوحة تبقى بعد انتهاء الحدث ، وتخلد الى الابد .

**وهنا تبرز اهمية المضمون الانساني للوحة والصورة ، والاهداف التي صورت اللقطة من اجلها ،**

المبدعون من قدرات فنية عالية .

اذن نستطيع القول ، بان اللوحة او الصورة الفنية هي صورة او لوحة ، صورها فنان او مصور ضوئي ، واعطاها المقومات الفنية والجمالية ، التي لا تقف عند حدود التسجيل للمشاهد والاحداث ، بل تملك القيم الفنية والانسانية ، التي تجعلها مؤثرة ، وقادرة على البقاء ، والخلود الذي لا يعزى الى موضوعها وحده ، ولا الى الصياغة الفنية المبكرة ،





مهرج عشي

- ما العلاقة التي تربط بين الصورة الفنية والواقع ، وعن أي واقع نتحدث ؟  
يتحدث كثيرون عن الصورة ، فيقولون بجمالها اذا كانت مطابقة للواقع ، ومطابقة للميزات الرئيسية للشيء المرسوم او المصور ، ومن هنا جاءت فكرة ( المحاكاة ) .  
الفنان الجيد هو الذي يحاكي بدقة الاصل ، ويقدم موضوعه المرئي له بحرفيته .  
وهنا نقول بان [ الواقع ] الذي يقصده المتحدثون هو الواقع المرئي الحسي بكل معالاه الفيزيائية ، والذي

فالموضوع الجيد لا يكفي وحده ، ولا المهارة الفنية والشكلية ، لان الموضوع الجيد يحتاج الى لقطة معبرة تبرزه ، واللعب الشكلي من دون مضمون قد يقود الى فن بلا مضمون ، وبالتالي يفرغ من محتواه وقد يسقط في البعاية الفارغة لامور استهلاكية .

\* \* \*

لقد حللنا مفهوم الصورة الفنية ، ودرسنا علاقاتها مع اللوحة الزمنية ، ومع الصورة العادية ، وتوصلنا الى تحديد لتعريفها ، وننتقل الآن الى دراسة علاقتها مع الواقع ونسأل :





رمانة لدرتر

تتألف من بعدين ، والواقع له ثلاثة أبعاد ولهذا لا بد من أن يكون النقل فيه تشويه معين .  
ونلاحظ أن تاريخ الفن والتصوير الضوئي ، قد أشارا إلى عدة مفاهيم للواقع ، ولم يقتصر ( الواقع ) على المحاكاة لما هو ظاهر ومرئي .  
هناك اتجاه هام في تاريخ الفن ، يهدف إلى تصوير الواقع المثالي مثلا ، فالفنان يعطي عمله الإضافات التي تؤدي إلى تصوير الواقع في مرتبة أعلى مما هو عليه كما فعل الفنانون الكلاسيكيون الذين رسموا الموضوعات النبيلة والمستوحاة من القصص الدينية ،

تدل على مظاهره الخارجية .  
الواقع الحسي الذي نراه مباشرة ، والذي يقدم لنا مفهوما بسيطا مباشرا للواقع .  
وتقتصر مهمة الفنان أو المصور على تحديد المشهد المطلوب أو اللقطة المرغوبة ، وعزل باقي العناصر ، واستبعادها وهنا لا يكون التدخل إلا في عملية اختيار اللقطة المطلوبة ، والتي تحددها الأبعاد الهندسية .  
وهنا علينا أن نلاحظ أن الواقع المصور أو المرسوم لا ينقل تماما على اللوحة أو الورقة ، لأن اللوحة





عبد القادر الطويل

وهناك التجارب التي لجأت الى تقديم الواقع على نحو أدنى منه ، كما فعل المصورون الذي بحثوا عن الوجوه المأساوية ، وعن الجوع ، أو عن مآسي الحروب وغيرها ، فالفنان يختار موضوعاته لتصوير الانسان في وضع مشوه ، لا انساني ، ليعبر عن موضوعاته .

وكثيرون من الفنانين رسموا اللوحات المشوهة للوجوه التي أرادوا منها أن تعكس الاستلاب الانساني، وأرادوا تقديم العوالم المأساوية الذاتية .

ومن الاساطير والتي تقدم الواقع بنفحة مثالية ، ولجأوا الى استخدام الصيغ الفنية التي تضيف على الاشخاص هذا الطابع المثالي ، كاسلوب تصوير السيد المسيح أو العذراء في الفن الكلاسيكي الاوربي .

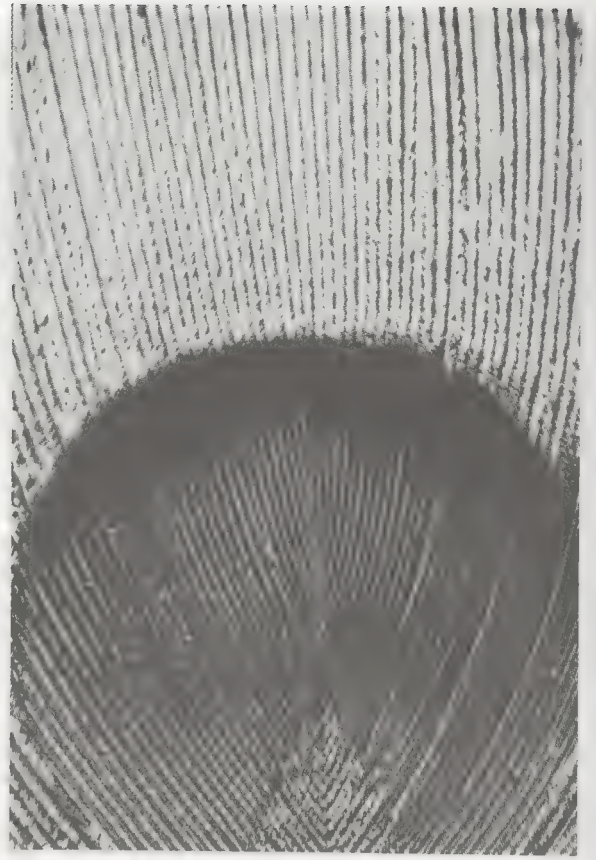
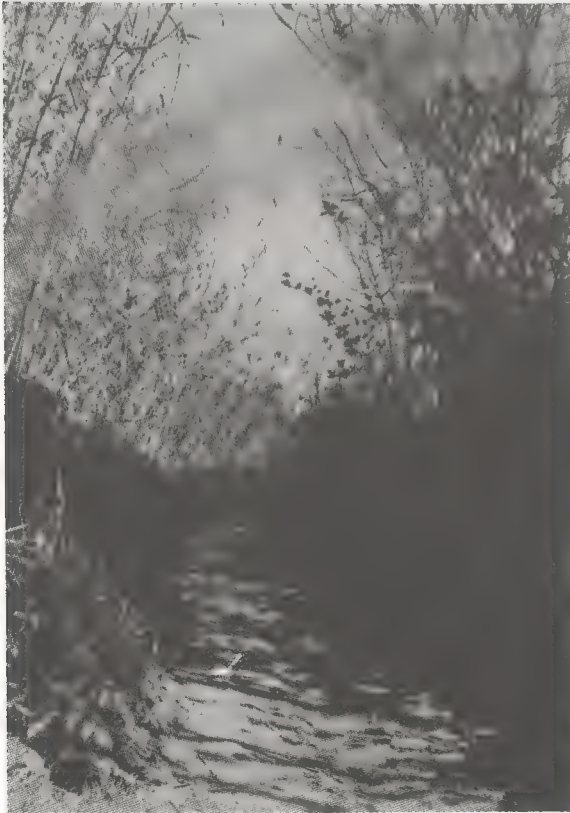
وكذلك فعل المصورون الاوائل حين صوروا بعض الشخصيات الفنية والادبية ، وحاولوا عطاءها قيمة كبيرة ، عن طريق اشعارنا بالمتانة ، والقوة ، والتكوين الراسخ ، الذي اختاره المصور للشخص المصور ، والعلاقات المميزة بين الاسود والابيض .





زهير عبودي

صلحي مفرمة



مأمون المحمدي

وهناك تحويرات شتى للفنانين ، والمصورين ليؤكد كل منهم على رؤيته للواقع ، تارة نرى الواقع المشوه ، وأحيانا نرى دقة الفيزيائي في نقل العوامل المختلفة كلمس السطح ، وحرارة أو برودة الأشياء ، وفروق المواد عن بعضها ، لتقديم الواقع الموضوعي ، والفيزيائي .

وهناك عملية تحوير الواقع الى ( الوان ) ، والى انطباعات شفافة ، وذلك لتقديم الانطباع الآني بدلا من الواقع الحسي ، تماما كما فعلت المدرسة الانطباعية وما فعله المصورون الذين تأثروا بالانطباعية سواء من حيث فهم الرؤية الحسية المباشرة للواقع ، وتقديمه في الصورة ، أو من حيث ملاحظة اليومي والآني في الحياة المعاصرة .

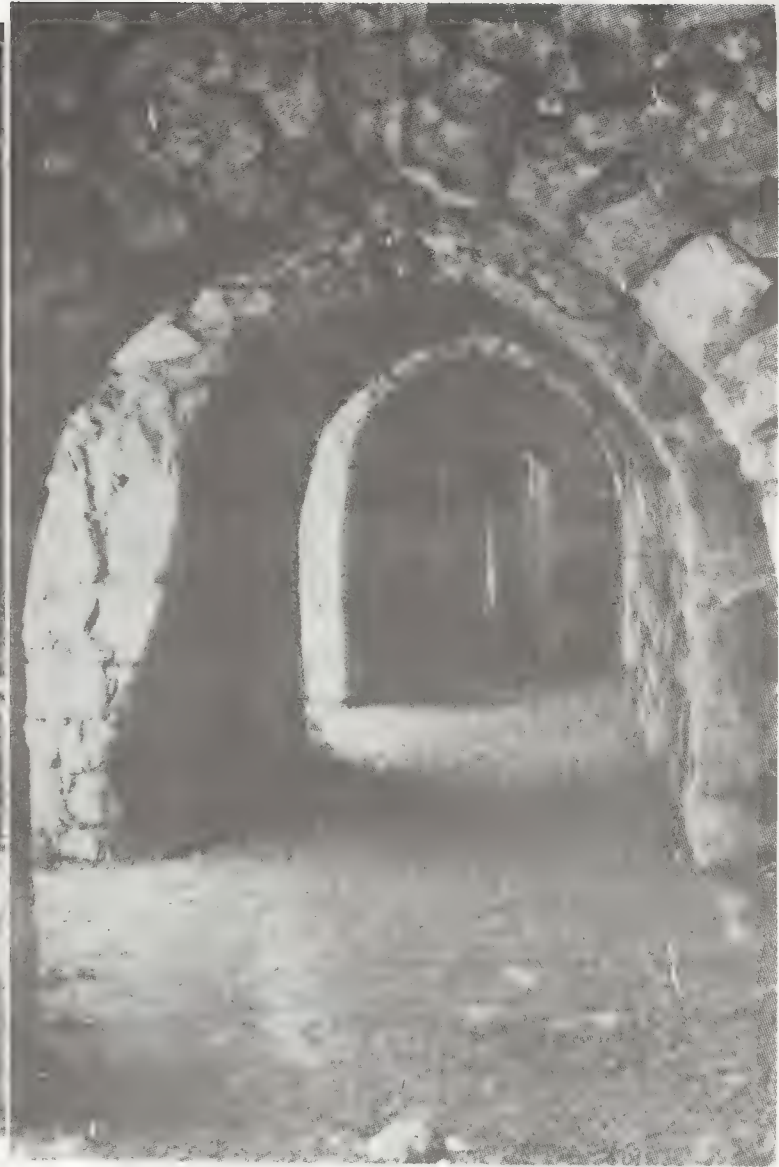
وعبر تلخيص الفن الحديث ومدارسه المختلفة نجد ( التكعيبية ) التي اهتمت على عمارة الأشياء وكتلتها ،





أحمد انيس

الجديدة ، وذلك لتقديم ( المضمون الاجتماعي ) و ( الانساني ) ، وهكذا أصبح الواقع هنا يدل على الاشياء الانسانية والاجتماعية ، وبالتالي حين يتحدث الفنان عن الواقع فهو يريد الارتباط بالواقع بمضمون انساني واجتماعي ، ولا يريد الارتباط بالواقع ، والمحافظة على مظاهره الحسية عند الرسم أو التصوير ، ولهذا يأخذ الفنان والمصور حريته التامة في أسلوب التعبير ويقدم لنا الارتباط بالحيطة الانسانية ، ويعالج مشاكلها ، وينبه الى القضايا الانسانية الملحة ، وهذا يعني ان التزام الفنان بالواقع يعني الالتزام الانساني بالمعنى العميق ، ولا يعني مجرد المحاكاة السطحية ، ليقدم لنا عملا يملك القومات الفنية الحديثة ، ويعبر عن مضمون انساني ، ويعكس شخصية المصور وابداعه الخاص .



وليد عوض

والتي قدمها الفنانون والمصورون ونرى ( السريالية ) التي عكست عوالم الاحلام والاشعور والكوابيس ، التي قدمها الفنانون والمصورون معا في لوحات وصور ما زالت تعتبر من أهم الصور القريبة ، التي عرفها تاريخ الفن ، وقدمت الرؤى الجديدة للواقع على أنه ما تحت الشعور وليس الشعور ، ما بين الوعي واللاوعي .

وهناك من التجارب ما الح على المضمون الاجتماعي والسياسي للوحة والصورة ، ونحس بأن كافة الاتجاهات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين ، والتي قدمت ( لغة فنية حديثة ) قد فتحت الطريق أمام الفنانين والمصورين ، ليعالجوا موضوعاتهم الانسانية عبر اللغة الحديثة المتطورة ، بمفاهيمها



# نصير شوري ورحلتهم مع اللون المتناغم والشكل المتجدد

طارق الشرفي



صورة الفنان نصير شوري

(نصير شوري) علم بارز من اعلام الفن التشكيلي في قطرنا العربي السوري ، ورائد من رواد الحركة الفنية ، وشخصية فنية بارزة ، لعبت دوراً كبيراً في تطوير فن التصوير الزيتي وتجديد الرؤية الفنية ، فكان مجدداً ضمن الرواد ، حين قدم اللغة الانطباعية التي تؤثر الاعتماد على اللون في التعبير الفني ، وجدد الانطباعية حين اعطاها خصوصية ، هي نتيجة تفاعله مع الطبيعة الجميلة ، وما اضافها من جانب ذاتي ، يعتمد على الحساسية الشخصية ، وعلى كونه فناناً مرهف الحساسية محباً للجمال ، وقادراً على اختزانه ، والتعبير عنه باصالة شخصية .

وكان مجدداً في حركة الحداثة الفنية ، حين اعتمد على العلاقات اللونية ، المحضة والشكلية ، وقدم لوحات مجردة ، لا نرى فيها الاشكال المألوفة ، ولكن هذه المرحلة ظلت محافظة على شاعرية فنان محب للالوان ، تخلص عن الواقع المرئي الظاهر ، من اجل اكتشاف حقيقة الالوان ، وجوهر العلاقات اللونية ، وهكذا قدم التناغمات اللونية ، والدرجات الضوئية ضمن اللون ، واعاد الينا الاحساس بان هذه العلاقات هي اللون بالذات ، على ان الفن هو شكل مستخلص من الواقع ، ويقدم الفنان لنا عبره ذاته بحرية مطلقة . واصبح فناناً مجدداً - مرة اخرى - حين عاد الى الواقع ، وقدمه برؤية جديدة ، هي نتيجة لخبراته السابقة ، المستفادة من رحلته مع التجريد والواقع ، في آن واحد ، واعاد اكتشاف الواقع على ضوء المفاهيم المجردة ، باحثاً عن الاشكال الجديدة

وعن التناغمات التي اخذت تتفاعل مع رؤية جديدة ، ومع صيغ معبرة عن عالم خاص فيه البحث عن اسلوب شخصي ، وهو تركيب لكل الخبرات والتجارب مع اللون والشكل ، مع الواقع والتجريد ، وباصالة شخصية متفردة .

وقد استمر في العطاء الفني ، لفترة زمنية طويلة تزيد على (٥٠) عاماً ، وذلك لانه قد شارك في معرض اقيم عام (١٩٣٦) ، وكان في السادسة عشرة من عمره ، واستمر في نشاطه الفني ، يقدم التجارب والبحوث المختلفة ، التي تدل على مدى حيوية هذا الانسان ، وقدراته الا محدودة ، ويؤكد عبر ما يقدمه الآن ... انه وصل الى قمة العطاء الفني ، فهو قادر على وضع اللون في محله والدرجة الضوئية في مكانها ، سواء في مجال الالوان الزيتينية او المائية ، ولهذا اصبح فناناً معلماً في فنه ، وقدوة في عطائه ، ورغم هذه الذروة في العطاء التي توصل اليها ، نجده لا يكف عن البحث والاكتشاف والتجديد ، وذلك ليجد شيئاً مبتكراً لم يسبق اليه ، ويفني عمله دوماً ، ويطيه العمق ، والآفاق الجديدة .





بغیر شوری - منظر





نصير شوري - الفاء الصغيرة

ورغم الصعاب التي تواجه الفنان في تلك الايام ، وما يتعرض له فقد اصر على المتابعة ، وزادته الصعاب تعلقاً بالفن ، واقبالاً على الرسم ، والمشاركة في المعارض .

واذا اردنا الانتقال الى الحديث عن المؤثرات الاولى في تجربته ، وعن الاستاذ الاول الذي شجعه على المتابعة ، والاستفادة من هذه الموهبة المتألقة ، انه الفنان الراحل ( جورج بول الخوري ) الذي كان يعمل مدرساً للفنون ، وكان رائداً من رواد الفن ، ومن يشاهد لوحات ( جورج خوري ) التي رسمها في هذه الفترة ، يشعر بأنه فنان مرهف ، يعالج المنظر الطبيعي بحيوية ، وقد تأثر بالانطباعية أثناء دراساته للفن

ان من الواضح ان ( نصير شوري ) ، قد حقق هذه المرحلة المتطورة من الابداع ، من الاستمرار في العطاء ، بعد تجارب فنية عديدة او مرت تجربته بمراحل مختلفة ، اكتسب من خلالها من الاشكال الفنية ، والرؤى الجديدة ، والتي أصبحت تقدم العون له لتطوير التجربة ، وايصالها الى المرحلة الراهنة .

ولكن كيف كانت البداية الاولى ؟

لقد تعلق بالفن منذ طفولته الاولى ، واحب الطبيعة منذ البداية ، وتعلق بالبيت القديم ، وما فيه من حداثق وجماليات ، وشعر ان عليه ان يدرس الفن ، مخالفاً رأى والده وعائلته ، كان أبوه يطمح في ان يجعله طبيباً مثل شقيقه ، لكن ( نصير ) اتخذ قراراً مغايراً ،





نصير شوري



نصير شوري

قرر أن يتابع دراسته في ( القاهرة ) ، لما ذكر له من وجود كلية للفن فيها . والمديح الذي ذكر له عن هذه الكلية ، وهكذا تابع دراسته للفن على ايدي بعض الرواد في ( مصر ) ، والذين اصبحوا الاساتذة ، وتعرف على تجارب الفنانين العرب . والاجانب في القاهرة

وعلى الرغم من ظروف الحياة الصعبة في ( مصر ) ، في فترة الحرب ، الا أن ذلك لم يؤثر عليه ، وشعر بأن آفاقاً جديدة قد انفتحت امامه ، واكتشف وجود عدد من الاساتذة الهامين ، والمؤهلين للعطاء الفني ، ويأتي في مقدمتهم الفنان ( يوسف كامل ) الذي كان من رواد الفن في ( مصر ) ، وكانت معالجته للأشخاص ، والمناظر ، تمتاز بالدقة ، التي لا تخلو من العفوية والحرية في التعبير أحياناً ، والاعتماد على الالوان المتحررة من الشكل في التصوير الزيتي ، وقد استفاد ( نصير شوري ) من أسلوب ( يوسف كامل ) في رسم المشاهد الطبيعية ، وتقديم موضوعاته بحيوية كبيرة ،

التشكيلي ، في ( باريس ) ، ولهذا فقد اعتمد اللون في بناء اللوحة ، واكتشف أهمية ذلك ، وهكذا تعرف ( نصير ) على الانطباعية ، وعلى مفاهيم التعبير الفني باللون ، وقدم العديد من الاعمال تحت تأثير العلاقات اللونية ، واذا أضفنا الى ذلك كله ، ما حمله من حب للطبيعة الجميلة في ( دمشق ) وما حولها من المناظر ، والتعلق بالجمال ورهافة الحس ، الذي يعتبر جزءاً أساسياً من تكوينه ، وهكذا نستطيع أن نعرف على المكونات الرئيسية لتجربته الفنية ، ولشخصيته التي تلازمت مع تجربته .

لكن هل اقتنع فناننا الشاب بما تعلمه في المدرسة ؟ وما تلقاه من مدرس الفنون ، ومن الطبيعة ، ان من الواضح انه كان يتطلع الى دراسة الفن في كلية ، وكانت ( روما ) هي المكان المفضل ، اذ سبق له أن زار إيطاليا عام ( ١٩٣٩ ) واحب هذا البلد ، لكن ظروف الحرب العالمية الثانية ، لم تشجعه على السفر ، ولهذا





نصير شوری



نصير شوری

نصير شوری



نصير شوری







نصیر مٹوری



نصیر مٹوری



نصیر مٹوری

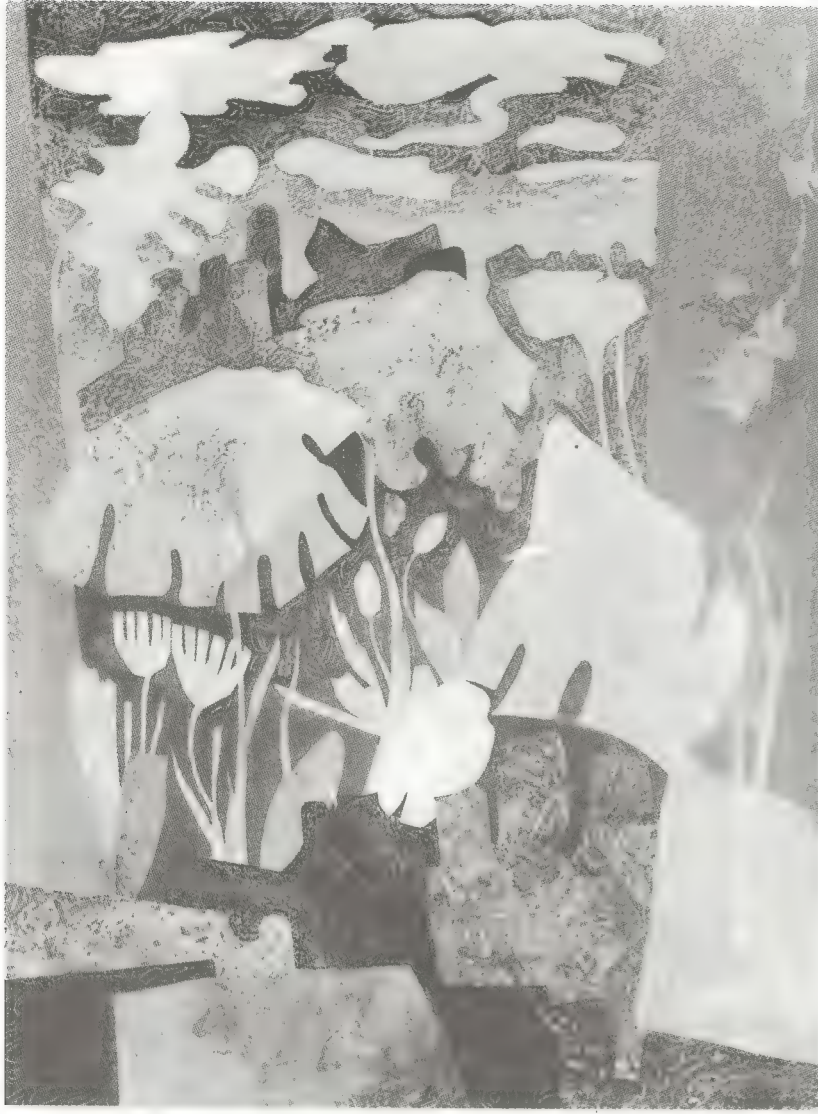


نصیر مٹوری

نصیر مٹوری







نصير شوري

الطموحات ، التي سعى اليها من قبل ، والتي لم تكن ممكنة لولا هذه الدراسة .

لقد تصادفت عودة ( نصير شوري ) الى بلاده ، بعد تحقيق الجلاء ، وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، والتي ساعدت على ايجاد مناخ افضل لممارسة الفن ، والانخراط في النشاط الفني ، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لتطوير الحركة الفنية ، وتقديم العون للفنانين الشباب والاسهام في تكوين الهياكل الضرورية لتطوير هذه الحركة ، وهكذا يشارك في كل المعارض المحلية الرسمية ، والتي نظمت في تلك المرحلة ، وخصوصاً المعرض الاول الذي اقيم عام ( ١٩٤٧ ) ، في مبنى ثانوية التجهيز الاولى بدمشق ( ثانوية جودة الهاشمي الآن ) وعرض ( ٦٢ ) لوحة متنوعة مع مجموعة من الفنانين الرواد ، والعائدين من الدراسة ، بعد الجلاء ، وانتهاء

والاعتماد على اللون وتدرجاته في البناء الفعلي ، هذا بالإضافة الى الدراسة الاكاديمية التي جعلته على اطلاع على الأساليب المنهجية في التعليم ، واحاط بالعديد من الأمور الفنية ، والاكاديمية ، والثقافية ، والتي ساعدته على تقديم اللوحات التي تحمل التأثيرات الواضحة بجو الدراسة ، كما ان هذه الأجواء قد اعطته الزاد الضروري ليصبح مدرساً للتربية الفنية ، والفنون ، من الطراز الاول ، وغذت ثقافته الفنية بكل ما هو ضروري ، وأسهم هذا كله في تكوين جيل من الفنانين الشباب الذين تتلمذوا على يديه .

لهذا تعتبر هذه المرحلة الدراسية ، من اهم المراحل في تكوين شخصيته الفنية ، وفي تطوير الوهبة الفنية ورفدها بالمعلومات ، والخبرات ، والتي جعلته يعود الى بلاده عام ( ١٩٤٧ ) ، وهو يحمل الكثير من





نصير شوري

والجائزة الأولى خلال الأعوام (١٩٥٢) و (١٩٥٣) و (١٩٥٤) والثانية أيضاً عام (١٩٥٥) ، وبالتالي لا يمر معرض فني هام ، الا ويشارك فيه ، ويأتي في المقدمة بين من نالوا الجوائز .

وأسهم في النشاط الفني ، وذلك عن طريق [ الجمعية السورية للفنون ] التي تأسست عام (١٩٥٠) ، والتي توزعت انشطتها بين المحاضرات الثقافية والمعارض ، وضمت عدداً كبيراً من الأدباء والفنانين ، وبدأ النشاط الفني يزداد في كل يوم ، وكذلك المعارض التي كانت تنظم في الجمعيات الأدبية والفنية ، والاندية ، وبدأت أفواج من الفنانين الشباب ، والمهتمين بالفن ، تتردد على المعارض . كما ان مرسوم

**الحرب العالمية ، وقد توزعت موضوعات اللوحات التي** عرضت بين ( مناظر ) و ( الوجوه ) ، و ( الطبيعة الصامتة ) ونحس بأن تجاربه الأولى بعد العودة ، تعكس المواضيع الشائعة في هذه المرحلة ، سواء من حيث اختيار المواضيع أو من حيث أسلوب المعالجة ، واحترام المظاهر المرئية للواقع ، والتصرف بالألوان بحرية أكبر .

وبدأت تجربة ( نصير شوري ) تزداد أهمية ، وبدأت لوحاته تتمتع بمنزلة خاصة في هذه المرحلة ، فقد نال الجوائز العديدة في المعرض الدوري السنوي للفنون التشكيلية الذي بدأ ينظم معارضه عام (١٩٥٠) ، فقد نام الجائزة الثانية العام (١٩٥٠) و (١٩٥١) ،





نصير شوري

وقد عبرت عن هذه المرحلة ، وقدمت الرؤية الفنية لنصير شوري خلالها .

وإذا رجعنا إلى التجارب التي رسمها في ( القاهرة ) ، وخصوصاً لوحته ( غلام بائس - ١٩٤٤ ) ، و ( ذات الوشاح الأحمر - ١٩٤٦ ) نحس بأن يلح على الموضوع إلى سبر أغوار الشخص الذي يرسمه ، ولهذا لا يقف عند حدود ( المحاكاة ) للشخص ، ولا يقدم الملامح الفردية الخارجية وحدها ، بل يتجاوزها ليعبر عن الحالة النفسية للشخص ، وهكذا نرى ( البؤس ) وقد تجسد أمامنا ، والحزن نراه في وجه الفتاة ذات الوشاح الأحمر ، وهكذا سخرت المجينة اللونية الدسمة ، والحركة اللونية للمساحة ، من أجل التعبير

الفنان ( نصير شوري ) أصبح مقصد عدد كبير من الهواة والمهتمين ، يستفيدوا من خبرته ، ويطلعوا على أعماله ، وكان عدد المستفيدين من خبرته كبيراً ، وذلك لأنه كان يحب أن يعطي النصائح للفنانين الشباب بسخاء وصراحة ، ولا يبخل عليهم بأرائه التي كانت مفيدة جداً .

نستطيع التساؤل هنا ، كيف تطورت تجربته الفنية خلال هذه المرحلة ، التي امتدت منذ عام ( ١٩٤٧ ) وحتى نهاية ... هذه المرحلة ؟

إن اللغة الفنية التي قدمها ، في هذه المرحلة قد توزعت حسب المواضيع التي قدمها في هذه المرحلة ، والتي انحصرت ضمن ( وجوه الأشخاص ) و ( المناظر )





نصير شوري

ونلاحظ بأنه قد درس علاقات ( الأخضر ) مع ( الأحمر ) وكذلك درجات الحرارة والبرودة فمن الألوان المختلفة قد أولاه اهتمامه ، وهكذا نحس بأن المفهوم الانطباعي للوحة قد برز بكل وضوح ، وحتى في المواضيع التي يعالج فيها الحياة اليومية ، فقد عمد الى توقيف لحظة زمانية ، وتقديمها عن طريق دراسة المفاهيم الأساسية للرسم بالألوان الزيتية .

أما لوحات المناظر التي قدمها فنحس بأنها أكثر تحرراً من الوجوه والشخصيات ، فهو يتعامل مع اللون بحرية أكبر مفضلاً التناغم اللوني ضمن لون واحد مسيطر ، والبحث عن شفافية ، يقدمها بشاعرية واحساس مرهف ، وعن طريق التناغم اللوني .

وإن لوحة [ الخريف ] التي رسمها في هذه المرحلة تعكس هذه المرحلة تماماً ، ذلك لأن ( نصير شوري ) قدم لنا معنى الخريف ، لون واحد يتدرج بشفافية ورهافة ، ذلك لأنه اختزل الخريف في لون واحد ، وتلاعب بالشكل عبر هذه الرغبة في التعبير عن الرؤية اللونية للمشاهد ، إن الوصول الى التحرر من الأشكال



نصير شوري

عن الحانة الانسانية التي يقدمها الشخص .  
ويمكننا اكتشاف هذه الميزات في لوحته الهامة [ ابتهاج - ١٩٥٣ ] ، والتي فازت في معرض الفنون لعام ( ١٩٥٣ ) بالجائزة الاولى ، بأن الفاية الجوهرية ليس مجرد رسم الشخص ، باتقان ودقة ، وتحليل اللون والتأليف الجيد ، واطهار أهمية الاضاءة والتدرجات الضوئية ، بل الشيء الهام هو تقديم حالة نفسية ، ومن هنا نلاحظ أن تجربة ( نصير شوري ) قد اكتسبت أهمية كبيرة في رسم الوجوه ، ذلك لأنها تؤكد على المضمون الانساني للعمل ، وعلى الحالة النفسية للمرأة التي تجلس في وضعية الابتهاج .  
لكن المعالجة اللونية ظلت ( انطباعية ) ، نراها في تقديم المساحات المضيئة الضوئية الموزعة بدقة ، قسم علوي من الفتاة ، والمساحات المعتمة في الشعر الاسود ، والقسم الاسفل من الفتاة ، ونلاحظ أن التكوين قد اعتمد على مساحات ضوئية توزع الموضوع اليها ، وقد درس هذا التوزيع بدقة ليعطي التأثير المطلوب .





### المرحلة التجريدية

١٩٦٠ - ١٩٧٠

وفي المرحلة التالية من تجربة ( نصير شوري ) اتجه الى التجريد ، وقدم الاشكال الحديثة من الصياغات ، والتي انطلقت من المفاهيم الانطباعية ، وابتعد عن اللغة التقليدية في الفن التشكيلي ، ومن اجل الوصول الى الحدثة الفنية من خلال العلاقات اللونية المتناغمة ، والأشكال المعدلة انسجما مع العلاقات الحديثة .

وقد اضاف الى التجربة الجديدة ، الكثير من الاضافات الشخصية ، ليصل الى لوحة مجردة موسقة ، لها صفاتها الشعرية الخاصة ، وأعطى لنفسه حرية مطلقة في البحث عن تناغمات لونية ، بعيدا عن المفاهيم التقليدية الجمالية ، وعن الأشكال

الواقعية ، التي سادت قد بدأت تبرز ليصل الى ( لون ) يعكس الموضوع ، بحيث أصبح اللون هو ( الموضوع ) ، متحررا من ثقل المادة التي يعطيها الواقع ، والفرار الى عالم ملون يستمد عناصره من الواقع إلا انه ليس نسخة عن هذا الواقع .

لهذا قيل بأن نصير يريد الانتصار على ( المادة ) عن طريق تميع اللون ، وإلى الشفافية التي هي الانسجام بين ألوان المنظر ، ولهذا لا نحس بثقل الأشخاص ، ولا ترى الواقع القوي الذي يتجلى عبر الخطوط والكتل ، بل إن الألوان تنسجم بدون تضاد ، ويصل إلى أن الغاية هي اللون بحد ذاته ، واللون كما هو معروف يعكس العالم الداخلي ، ويقدم الذات ، وهكذا يحقق الفنان انطلاقته الكبرى حين يتحرر نهائيا من الشكل إلى اللون .





نصير شوري



نصير شوري

#### المالوفة .

وإن هذه المرحلة قد اكتسبت أهمية كبيرة ، لأنها جعلت تجربته الفنية على صلة بالتجارب الحديثة في الفن ، وقد حملت العلاقات اللونية الموسقة الى ابعاد جديدة ، لم تكن معروفة عنده ، وبدأت اللوحة تصيح عبارة عن مساحات من الالوان الفنية بالترددات الضوئية ، واكتشاف الصيغ المجردة ، وإعادة تأليف اللوحة وفق هذه المفاهيم .

وقد ألح في لوحاته الجديدة على الأمور التالية :  
أولا : تحويل اللوحة الى مساحات مختلفة من حيث علاقة الضوء ، وتقديم الدرجات المتنوعة للضوء في كل مساحة .

ثانيا : الاهتمام بالاختلافات في ملمس السطح لكل مساحة لإغناء المساحة بالمادة المختلفة بين سطح خشن، وناعم ، وذلك لإبراز التباين بين مساحة وأخرى .

ثالثا : الاعتماد على الأشكال الطبيعية التي أخذها من المناظر ، واستخدامها على نطاق واسع ، وإبراز

التناقض بين الشكل الهندسي والطبيعي ، والاستفادة من التباين بين التدرجات .

رابعا : البحث عن التأليف الجديد المتدرج المتناغم تارة ، والمتضاد مرة أخرى ، وذلك للتأكيد على التضاد بين الأشكال والمساحات .

خامسا : الوصول الى عدة اكتشافات هامة لها أشكالها الخاصة التي أكدت على غنى هذه المرحلة بالتجارب والاكتشافات التي استمرت حتى استنفذت كل المفاهيم التصويرية الحديثة .

ولهذا فقد أصبح ( نصير شوري ) من الفنانين الطبيعيين ، ضمن الحركة الفنية في سورية ، وأغنى الحركة التجريدية بالرؤية الفنية الخاصة ، وذلك لأنه قدم حوارا شخصيا مع المفاهيم التجريدية، وأعطى اللوحة المجردة التي تملك الحس الشعري ، والعلاقات المميزة من حيث التأليف والصياغة .

وحين استنفذ هذه التجارب ، كان قد أغنى تجربته بكل المفاهيم الحديثة، وأكد على أهمية التجريد



في الفن ، أهمية الرؤية الجديدة ، التي ساعدته على اكتشاف أسلوبه الخاص فينا بعد .

### المرحلة الجديدة

١٩٧٠ - ١٩٩٠

وفي التجارب الشخصية التي قدمها ( نصير شوري ) بعد التجريد ، عاد الى الواقع مرة أخرى ينهل منه ، ويضيف خبراته التجريدية ، وقدم مفهوما جديدا للفن يمتزج الواقع فيه مع التجريد ، ويتفاعلان في كل مشهد ، وأعطى لفنه خصوصية لم نألفها عنده . ونحب أن نوضح أن تجربة ( نصير شوري ) الجديدة ، هي نتيجة طبيعية لتجاربه المختلفة مع ( الطبيعة ) ، وخبراته مع ( اللون ) ، وتعلقه بالجمال ، وبحته عن صياغة جديدة مختلفة عن المفهوم التقليدي للواقع ، وعن المفاهيم التجريدية كلفة ، وعلاقة بين الأشكال والألوان بتأليف محض .

فقد اكتشف أن ( المنظر ) يمكن أن يتألف من عناصر من الواقع ، ومن عناصر يشكلها من الذهن ، ويمكن أن يبدل الأشكال لتنسجم ، وكذلك الألوان لتتناغم ، وأصبح المفهوم الجديد للفن ، هو في عملية التأليف لهذه العناصر الموجودة ، والمختزنة في الذاكرة ، والإعتماد على أن ( الجمال ) كما يراه الآن ليس الجمال الطبيعي الذي نراه في الطبيعة ، وليس هذا الجمال هو التأليف المحض للعلاقات الملونة والأشكال عن طريق الذاكرة ، وإنما الجمال الفني يمكن الوصول اليه عن طريق بحث في اللوحة بالذات ، واكتشاف أن جمال اللوحة شيئا مستقلا عن جمال الطبيعة أو الذهن المؤلف لجماليات لها طابعها العقلاني .

لهذا بدا يرسم على أوراق صغيرة بعض المشاهد ، ويؤلف من الذهن ، يتدخل في المشهد المرسوم حسب رغبته ، وهكذا فاللوحة إعادة رسم الواقع عن طريق التأليف الفني ، وهكذا أصبح الجمال عنده ليس ما نراه في الواقع ونسجله ، كما هي حال اللوحات الإنطباعية ، وليس التناغم الشكلي المجرد ، بل اللوحة لها خصوصيتها ، ولكل لوحة تفردا ، تارة يطفى الموجود على التأليف ، وتارة يطفى التأليف ، وأخرى يتناغم اللون بتدرجاته ، وأخرى نرى لونا واحدا ، وأخرى تدرجات لونية متناغمين وتفاعلهما ، أو تضاد بين تدرجات لون في المقدمة ، مع لون آخر في الخلفية . وهكذا أصبح الفن هو علاقة من نوع ما بين عناصر الشكل الطبيعي الموجودة ، والمحورة بالمفهوم الخاص لعلاقات الأشكال ، ومع اللون المختلف حسب اللوحة المرسومة .

ونستطيع أن نقول هنا بأن ( نصير شوري ) يقدم

اللوحة المدروسة من كل جوانبها الشكلية واللونية ، والتي تقدم لغة جديدة مبتكرة في كل عمل من الأعمال ، وهكذا أصبحت اللوحة عنده لها شخصية خاصة ، فيها البحث عن الجمال اللوني والشكلي بخصوصية ، ولكل لوحة تفردا في هذا البحث ، ولها عالمها المستقل عن غيرها ، لأن التأليف الذي يتم هو وليد لحظة العمل ، والنتيجة هي تأليف جديد ، وتفرد ، وعلى الرغم من تقارب تقني في اللوحات الجديدة ، ولكن تبقى اللوحة المتفردة بجمالياتها الخاصة هي الأساس .

وخاض هذه التجربة ، بروح الفنان المحب للاكتشاف والتجديد ، وأعطى لكل تجربة خصوصيتها المستقاة من التأليف ، والتنفيذ ، ورسم مئات اللوحات التي سجلت المشاهد المختلفة ، وعبر عن طريق هذه اللغة الفنية عن كل ما يريد قوله من مواضيع وأشكال .

لكن هذه التجربة التي وصلت قمة العطاء ، وقدمت الدليل تلو الدليل على قدرته على التعبير ، عن طريق مختلف المواد الفنية ، والأشكال ، وباستخدام التقنيات المختلفة التي أعطت لفنه طابعه الخاص ، لم تقف عند هذه الحدود ، ولا عند هذه الأشكال ، وذلك لأنه قد عاد مرة أخرى ليجدد نفسه ، ويقدم لنا المزيد من البحوث والتجارب ، سواء من حيث الألوان ، أو الأشكال .

وإن التجديد الذي قدمه في المرحلة الأخيرة ، وفي العام ( ١٩٩٠ ) قد جعله يتجاوز نفسه ، ويضعنا أمام لوحات كبيرة ، تارة بلون واحد ، أو بعدة ألوان ، ولعل أهم ميزات المرحلة التي تمثل انعطافا في التجربة ، وذلك لادراك عدة أمور ، ولعل أهمها :

اللوحة ذات التأليف المتحرك الديناميكي ، والذي يتم تشكيله من إعطاء الواقع حيوية ، وذلك من أجل الوصول الى فهم جديد ، فالتدرجات الضوئية التي كانت تعكس الحركة ، في الماضي ، قد انتقلت الى الأشكال نفسها ، بحيث ترى الطبيعة قد حورت لتعكس حالة وجدانية داخلية ، فالتأليف لا يعتمد على السكون الخارجي للشكل المؤلف ، بل يعتمد على العناصر التي تتحرك وفق رغبة الفنان ليعكس عالما جديدا من الأشكال والألوان ، وهذا العالم الجديد لا يعتمد الفنان فيه على تدرجات الألوان وتناغمها ، بل يعتمد على تحويلات لها طبيعة هندسية - ديناميكية ، أو عضوية - لها جانبها المرتبط بالطبيعة ولها امتداداتها التأليفية المرتبطة بالجمال الجديد ، الذي تقول عنه بأنه تأليف عالم ملون غني بأشكاله ، وقد ابتعدت عن الواقع لتصل الى الخيال الذي أصبح يمثل جانبا هاما في أعماله ، وهذه الرحلة الجديدة أوصلته الى تخوم جديدة من التعبير وجملته يقدم عالما هو مزيج من الحلم والتأليف الخاص للواقع .

# الايقونة

## بدايات وتاريخ

الياس زيات

واذا كانت الايقونة قد واكبت انتشار المسيحية في سورية في فترة كانت البلاد من الامبراطورية الرومانية، فلنعلم أن السوريين شاركوا في صنع ماسمي بالحضارة الرومانية ففعلت حضاراتهم القديمة في اللبوس الروماني وتفاعلت به (١) ، كما حصل أثناء المد الهلنستي من قبل ، واذا ما انتقل الحكم ، من بعد ، الى بيزنطة العاصمة سُمّي بيزنطيا كل ما تم له التحضر في أرجاء الامبراطورية ، واعطت سورية يومها ، كمادتها ، عطاء غزيراً (٢) .

ان تفرد سورية اثر من قدرتها على احتواء الجار والبعيد بحيث هي مركز حركة النواص من بلاد الرافدين الى ارض الفراعنة وبحيث اعطت لمنتوجها الحضاري معنى فهو سوري .

لقد اخترت لبثي اليوم مجالين : اولا ، الايقونة في القرن الثالث الميلادي وتأثير الفن المعاصر والمجاور في بنيتها الشكلية ، وكيف ان تلك البنية ظلت ، قروناً بنية للايقونة . ثانياً ، الايقونة في المخطوطات والمنمنمات منذ القرن السادس وحتى الزمن الحاضر .

ويضح هنا ان نعرض الايقونة : فهي كل رسم وتصوير كنسي طقوسي على الجدار او بالفسيفساء او على لوحة خشبية او في الكتب او على الادوات المستعملة لغرض التبرك .

آ - دورا اوروبس ( صالحة الفرات ) والايقونة .

تظهر الحفريات الاثرية ان الاثر الفني الاول المسيحي ، في سورية ، يعود الى اوائل القرن الثالث ( سنة ٢٤٠ م ) ، وقد وجد هذا الاثر في دورا اوروبس في بيت للتبشير والعماد مزين بصور جدارية تعالج مواضيع من الانجيل ( توجد تلك الصور في متحف جامعة بيل في اميركا ) .

من ينصف بلادي ويخبر بان الايقونة وجدت  
اولا فيها ...

معطيات اثرية وتاريخية تشير الى هذه الحقيقة، الا ان تاويل تلك المعطيات هو مجال بحث ونقاش ، وهو ما حدى البعض الى الإقصرار وبأخرين الى الامبالاة بله النفي . والتاويل يأتي من صفة الباحث فان اعتراه مس من عصبية اتبع تحليله العلمي ما به من خفي او ظاهر .

ينجم الباحثون في منشأ الايقونة على ان ظهورها الاول كان في مصر، ويتكلم البعض عن فلسطين وسورية، واذا ما ذكرت انطاكية والموصل والرها فتأتي فرادى فلا يتاح للفاريء ان يربط بين الاثر والجوار والكل . ساحاول ان اسلط ضوءاً على سورية بحثاً عن اصول الايقونة فيها وابرهن على دورها الهام والمميز، واعني به دور سورية ، في التحضير لهذا الفن وبرمجته في قالب حفظ للايقونة خطها العام او كاد .





ممارسة الطيب (نقش) جدارية من البيت المسيحي في دورا أوردش (سنة ٢٢٤٠)

دعونا نستقرئ الآثار المعروفة وندرس عليها .  
 أما التساؤل لماذا كان علينا ان ننتظر حتى بدايات القرن  
 الثالث ولماذا لم يعتمد اتباع المسيح التصوير منذ  
 نشوء الدعوة ، ام هل كان خلاف حول الصورة في العهد  
 الاول للمسيحية ؟ فذاك مجال لبحث ندمه بمناسبة  
 متخصصة . وسنرجى ، كذلك ، البحث في لاهوت  
 الايقونة ورمزها لمناسبة اخرى متخصصة . إلا انه لا بد  
 من الاشارة هنا بالقدس يوحنا الدمشقي المنصور بن  
 سرجون ( حوالي ٦٥٠ - ٧٥٠ م ) مرجع اللاهوت  
 الشرقي (٢) ، الذي كتب دفاعاً عن الايقونة ، باليونانية  
 يوم كان راهباً في دير مار سابا قرب القديس ، وتلميذه  
 ثاوذوروس ابي قره ( المتوفي سنة ٨٢٥ م ) الذي كتب  
 بالعربية ، ميمراً في تكريم الايقونات (٤) ، وكلا الاثنين  
 من آباء الكنيسة السورين المشهود لهم .

لقد وجد في دورا أوردش عدة معابد لديانات  
 مختلفة ومن عصور مختلفة ، فإذا ما استعرضنا  
 الرسوم الجدارية في تلك المعابد وجدنا تأثير الفن  
 التدمري (٥) في الحركات ونسب الجسم وفي المعالجة  
 بالخط وفي ثنانيا اللباس .

ان فن تدمر نجده في نموذج آخر للفن المسيحي ،  
 واعني به ايقونة قبطية من القرن السادس الميلادي  
 تمثل السيد المسيح والقديس ميناس ( متحف اللوفر  
 في باريس ) ، ففي الوقفة ونسبة الرأس الى الجسم  
 وفي الايدي والثياب وتعبير الوجه ما يذكر بنماذج  
 تدمرية من القرن الثاني الميلادي . وقد اثبت الاستاذ  
 الاب بيري دي بورغيه (٦) ان فن تدمر في القرن الاول  
 والثاني كان من روافد الفن القبطي .



أحد الثعالبين صفة من أجلى طقس  
بالسريانية - الموصلة سنة (١٢٠٠ م)

تمثل الايقونة (القديس سرجيوس) ورفيقه القديس  
باخوس بجذعيهما تعلوهما صورة مصغرة لوجه السيد  
المسيح ، يلبس كل من القديسين خيتونا أرجوانيا  
وكلاميذ ابيض معقودا على الكتف بواسطة حلية ، انهما  
قديسان محاربان . والسيدة ( دي مافي ) يعد أن  
تدرس الآثار النحتية نصف البارزة للآلهة التدمرية  
والجدوع الجنائزية التي تمثل الفن التدمري في القرنين  
الثاني والثالث الميلاديين ولاحتظت الخصائص الأساسية  
للك الآثار : الجبهة المطلقة وتكرار الحركة والتعبير  
عن انكفاء الى الذات للتأمل في الوجود والحياة الأخرى ،  
كما حظت أن الرأس في الجدوع الجنائزية ينفر نفورا  
شديدا وكذلك الأيدي وأن الانامل متطاولة تمسك بما  
يدل على موقع الشخص في الحياة الدنيا وأن ثنيات  
الثياب هي أخايد تتكرر ايقاعيا ، وجدت ، دي مافي ،  
في صورة القديسين سرجيوس وباخوس تلك الصفات  
نفسها . صحيح أننا هنا أمام أثر مصور ، إنما لا شيء  
يمنع أن يستمر الاتصال بين مختلف التقنيات في العصر  
الواحد .

أن قلنسوة الشعر والهالة القدسية وشكل العمود  
والقم ، متماثلة في النحت التدمري وفي ايقونة

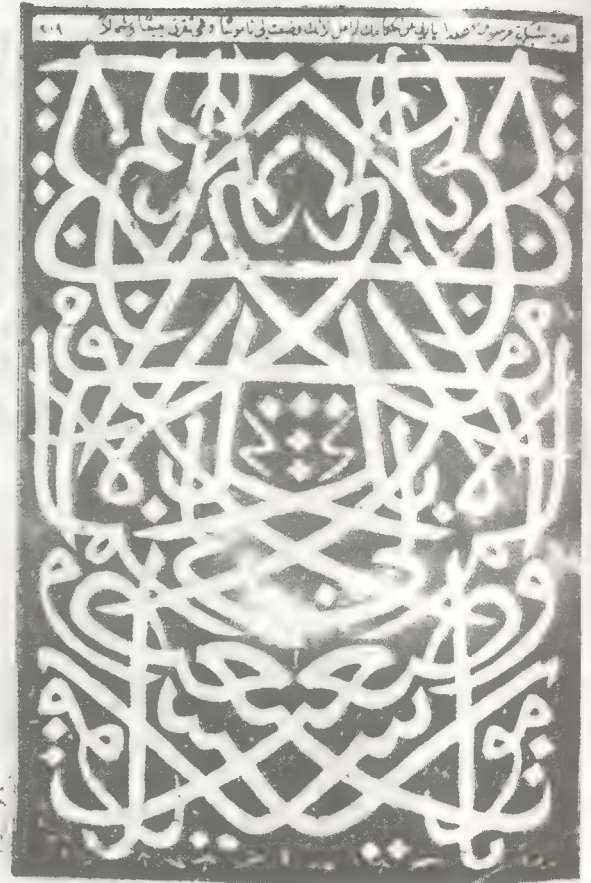
بذلك نقف على أن التأثيرات الاسلوبية كان يمكن  
لها أن تستمر في المناطق المتجاورة ، في أواخر العصر  
الكلاسيكي ، عدة قرون ، خاصة وأن فن الايقونة هو  
فن طقوس وتقاليد ، والطقوس تحفظ التقليد  
وممارستها تساعد على استمراره .

مثال آخر عن أثر الفن التدمري في الايقونة ساقته  
لنا الدكتورة فرناندا دي ما في استاذة تاريخ الفن في  
جامعة الحكمة في روما ، وكانت قد ألفت بحثها المسهب  
من على هذا المنبر في ندوة الايقونة السورية سنة  
١٩٨٧ (٧) : ايقونة القديسين سرجيوس وباخوس - من  
الفترة السابقة لحرب الايقونات - أصلها من طور  
سيناء وموجودة حالياً في متحف كييف روسيا .

لقد هنالك جدل بين الباحثين حول المصدر السوري  
لهذه الايقونة فعمدت السيدة دي مافي الى قطع الشك  
بالبقين مبرهنة على المنبت السوري للايقونة وأن فنا  
متجذر في فن تدمري . سأحاول أن أخص دفاع السيدة  
دي مافي الطويل في الأسطر التالية :

يعتبر ( سرجيوس القديس ) الرامز الى سورية ،  
عندما نحسب العدد الكبير من الكنائس المكرسة له في  
البلاد خاصة بين القرنين الخامس والسادس .





صفحتان من مخطوط (لنماوس كنسجي) قام بنسخه وتصويره قسطنطين داورد المحمدي سنة ١٨٦٦

وقد اعتاد الباحثون ربط الايقونات بالصور الجنائزية التي من الفيوم في مصر ، الا ان الصور التدمرية ليست اقل منها تماشيا مع مفهوم الايقونة . وتختفي الصور الجنائزية في تدمر بعد القرن الثالث بينما لا تظهر صور الفيوم الا اعتبارا من القرن الرابع . وتؤرخ البنييدة دي مافي ايقونة القديسين سرجيوس وباخوس في القرن الخامس الميلادي او السادس .

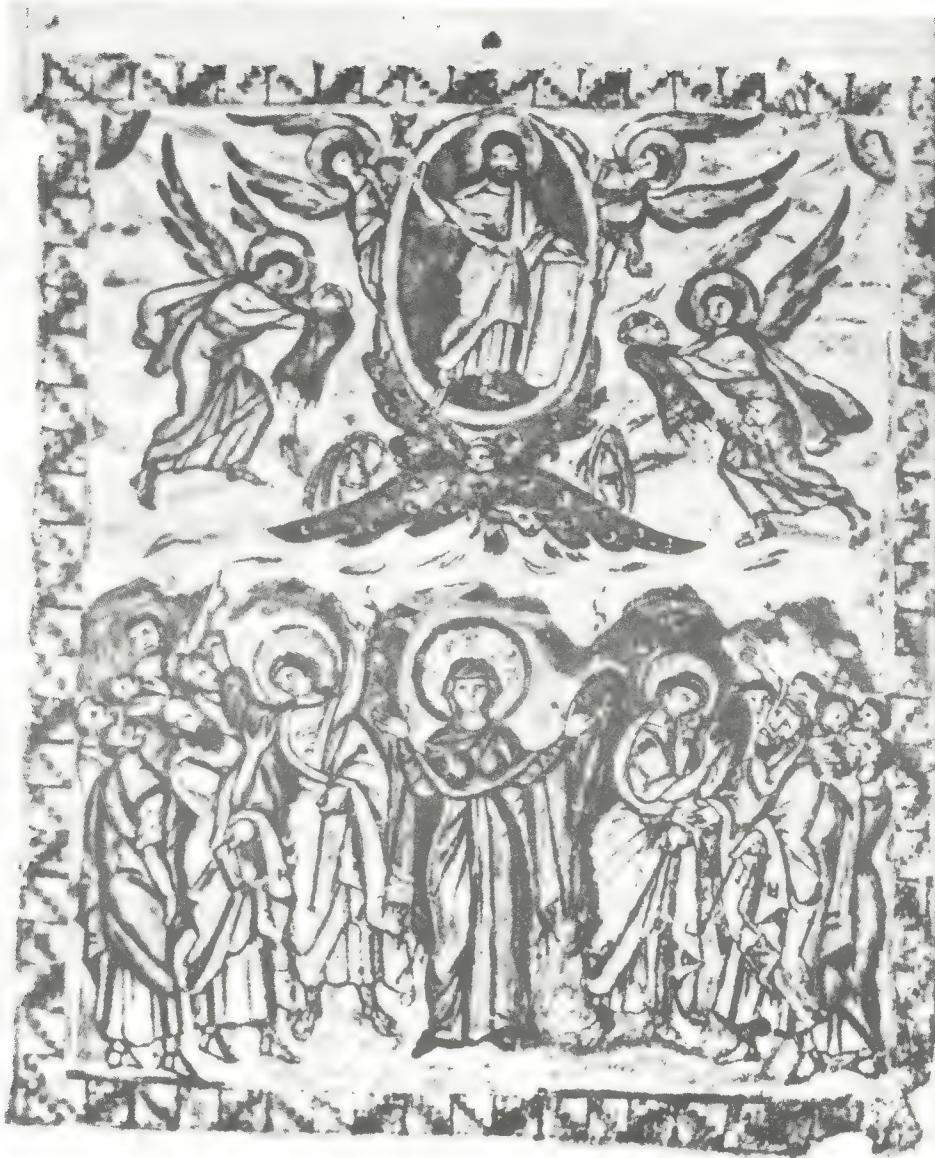
### من القرن الرابع حتى الثامن

نجد في سورية من القرن الرابع حتى الثامن ايقونات هي صور منقوشة على حواجل الزيت المقدس وعلى تذكارات الزيارة وعلى طبعات الخبز ، الاشياء التي كان يحملها الحجاج معهم بعد زيارة قبر السيد المسيح او قبور القديسين والشهداء التي انتشرت من فلسطين حتى شمال سورية . مثال ذلك :

— حواجل للزيت المقدس من القرن الرابع حتى السابع من فلسطين وهي موجودة في متحف مونزا في

### سرجيوس وباخوس .

ونضيف الى تلك العلاقة الاسلوبية ، بين الجدوع التدمرية وايقونة سرجيوس وباخوس ، صلة فكرية ، وهي ما يبدو من اشارة الى عالم الغبطة والتوازن الذي ينتمي اليه الشخص في ما وراء القبر ، فلا عجب ان تكون هنالك عقيدة تداولتها ديانات المنطقة أدت الى هذا التجرد من الزمن البادي في صور التدمريين ، قبل الايقونات بزمان ، مما جعل تلك الصور تبدو متكررة ، كما أصبحت الايقونات متكررة لاجيال . ولا عجب أيضا ان تأتي ايقونة سرجيوس وباخوس ، تلك ، من سورية الداخلية في فترة سرت المسيحية فيها كالنار في الهشيم وبرع فنانوها بأسلوب تشرب الفنون الراقية القديمة كما استوعب المد الهلنستي . ثم ان الوجود المبكر للايقونات في سورية قد جاء ذكره في رسالة أفسسيوس اسقف قيصرية ( ٢٦٥ - ٣٤٠ م ) الى قسطنطينة جوابا على طلبها الحصول على ايقونات ، فيؤكد الاسقف لها وجود تلك الايقونات ويحثها على اكرام الله دون وساطة لان الاسقف كان مناهضا للايقونة .



الصعود - صفة من اجل رتول  
- الرها - سنة ٥٨٦ م .

ايطاليا .

- حواجل للزيت المقدس من القرن السادس من حمص والزبداني وهي موجودة في متحف دمشق .
- طبقات الخبز من القرن السابع والثامن من شمال سورية في متحف دمشق .
- تذكارات للتبرك من القرن السادس من شمال سورية في متحف دمشق .
- صنية التقدمة من القرن السادس من شمال سورية وهي من الفضة وموجودة في متحف دميرتون أولك في واشنطن .
- اناء فضي من القرن السادس من حمص وهو في

متحف اللوفر في باريس .

- كأس مذهب من القرن السادس من انطاكية وهو في متحف المتروبوليتان في نيويورك .
- ان ما يلفت النظر في الرسوم المنقوشة على تلك الاثار انها تتبع برنامجا ايكونوغرافيا يكاد يكون نفس الذي وصل الينا عبر الاجيال .
- والعالم اندريه غرابل (٨) اذ يتساءل عن ذلك الكمال الايقونوغرافي ويعتبره قفزة نوعية بالنسبة الى صور الديلميس في القرن الاول والثاني ، لا يجد تفسيراً سوى ان فن دورا اوديس قد توسط في التهيئة لهذا الشكل الايقونوغرافي المكتمل .





صفحة من مقامات الحريري يدو بحسب بن محمد  
الواسطي - بغداد سنة ١٢٢٧ م

## ب - المخطوطات والمنمنمات (١)

تحتوي المكتبات الوطنية العالية عددا كبيرا من المخطوطات اليونانية والسريانية والعربية ، التي تعالج مواضيع متعلقة بسورية والبلاد العربية . ويهتما منها ما احتوى صورا وزخارف ، فمن بينها أنجيل وكتب طقسية فيها ايقونات موضوع بحثنا .

لقد اخترت نماذج من عهود متفرقة تفيد في درس تأثير فنون سورية والمنطقة العربية ، من العراق الى مصر ، على فن الايقونة .

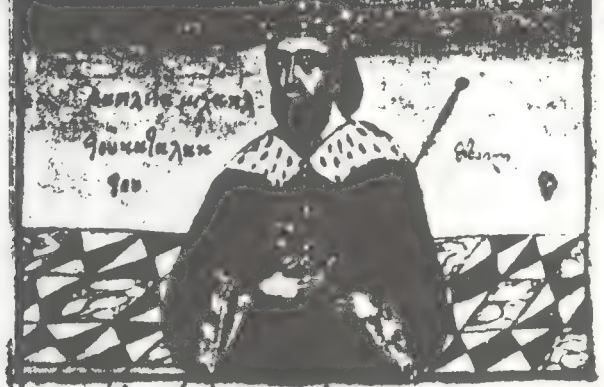
ترجع اقدم المخطوطات المصورة، العائدة الى الشرق المسيحي ، الى القرن السادس الميلادي ، وهي سفر التكوين ( المكتبة الوطنية في فيينا ) وانجيل روسانو ( كاتدرائية روسانو في ايطاليا ) وجزء من انجيل من

سينوب ( المكتبة الوطنية في باريس ) ، تلك الكتب الثلاثة كتبت باليونانية وقد وجد فيها المختصون ، كالأب جول لوردا والاستاذ كورت ويتزمان ، ما يدعو الى الاعتقاد انها من اصل سوري ، لما في أسلوبها من تحوير وقربى من فنون المنطقة السورية .

اما الانجيل الذي نسخه بالسريانية ربولا الراهب وصوره في دير زغبة قرب الرها سنة ٥٨٦ م ( المكتبة اللوثرية في فلورنسا ) فيحتل مكانة هامة في تاريخ المخطوطات الشرقية لانه باللغة السريانية اولا وثانيا لان في صوره استمرار التعبير الخاص بفنوننا القديمة ، ومثله كتاب الانجيل المكتوب بالسريانية والمصور ، وهو من القرن السابع الميلادي ( المكتبة الوطنية في باريس ) . وفي المكتبة الوطنية في باريس انجيل باللغتين القبطية والعربية مصور كتبه ميخائيل الدمياطي سنة ١١٨٠ م .

وجعل الملك مائتا والمائة على الكرسي ومقابل يقرها امرت البربرك  
ان نكلها به ولما البربرك لما راى الملك مائتا مائة كالمات وبقي متفكرا  
ماذا يعمل فلما رآه الملك متفكرا اعطاه خنماية وزينة من الذهب والفضة  
الأكبرين مثل ذلك وهكذا كلهما ودفنوا رومانوس يوم الجمعة العظيمة

# ملك من خاين الكا طال لش



وفي القديس كتب الملك لمصايل ملكا وانطسنة على رومانوس الملك وشركه  
البربرك في سنة ستة المائت خنماية اثنين طريرين وكان هذا الملك  
اسمه برحما هذا كان رجلا خيرا نفعيا فاضلا في الفقيه فلو ان ملكا  
الى ايام المكنه بان الملك رومانوس مات واستقبل مصايل في حياته  
وتزوج بالملكة فادقن البيع بذلك ملكا قسطنطين العربي فانه كان  
فائدا في خدمة ملوكه فقام كثر من طاعة الملك وما تركهم ان يدعوا  
ملكنا نعم كيف يكون الرجال الفاضلين المشرفين ذوي الملك والفتى  
الذين هم من جنس ربه لم يضر احد منهم ملكا وهذا مصايل الذي لا يورث  
في القديس من الرجال ثلاثة فلو ان هذا الملك والسلطان فاذ لم يكن

صفحة من مخطوط كتاب الدر المنظوم في اخبار ملوك الروم  
قام بترجمته ونسخه وصوره يوسف المصور الحلي  
القرن السابع عشر .

صورها الواسطي سنة ١٢٣٧ م في بغداد او مع صور  
كتاب « الترياق » من شمال العراق سنة ١١٩٩ او  
كتاب « مختلوا الحكم ومحاسن الكلم » المصور في سورية  
في النصف الاول من القرن الثالث عشر ، حتى نلتمس  
مدى القربى بين تلك المخطوطات في الرسم والتلوين  
والزخرفة والتأليف بين الكتابة والصورة في الصفحة  
الواحدة .

وهذه صفحة من مخطوطات « رسائل الرسل  
واعمالهم » باللغة العربية ، مصورة دمشق سنة

في مكتبة الفاتيكان انجيل طقسي باللغة السريانية  
نسخ وصور في دير القديس متى قرب الموصل سنة  
١٢٢٠ م ، اي في فترة من فترات ازدهار فن الكتاب  
نتيجة لنشاط حركة الترجمة والنقل بين اللغات  
اليونانية والسريانية والعربية ، لذا فكان من الطبيعي  
ان تأتي الايقونة في هذا المخطوط مثالا للتصوير الشائع  
آنذاك في المخطوطات العربية والسريانية عى السواء .  
ويكفي ان نقارن بين صور الاناجيل تلك ، من سنة  
١٢٢٠ م ، وصور كتاب « مقلات الحريري » التي



## مراجع البحث

- (١) وقائع المؤتمر الدولي التاسع للآثار الكلاسيكية ، دمشق ١٩٦٩ ، مجلة الحوليات الاثرية العربية السورية ، المجلد الحادي والعشرون ج ١ و ٢ .
- (٢) الطران جورج خضر : الايقونة ، تاريخها وفداساتها ، ص ١١١ ، منشورات دار النهار ، بيروت ١٩٧٧ .
- (٣) المنة مقالة في الايمان الارثوذكسي للقديس يوحنا الدمشقي ، تعريب الارشمندريت اديانوس شكور ، منشورات المكتبة البولسية ، بيروت ١٩٨٤ .
- (٤) مير في اكرام الايقونات لثاودورس ابي قرة ، تحقيق الاب اغناطيوس ديك ، منشورات التراث العربي المسيحي ، المكتبة البولسية ١٩٨٦ .
- (٥) SUSAN MATHESON : DURA - EUROPOIS. Yale University Art Gallery 1982.
- (٦) PIERRE DU BOURGUET : L'ART COPTE. pp. 29 et 59. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1964.
- (٧) FERNANDA DI MAFFEI : L'ICONA DEL SERGIO E BACCO DEL MUSEO DI KIEV E LA SIRIA, una proposta di origine e di datazione.
- (٨) ANDRÉ GRABAR : MARTYRIUM. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris 1943-1946.
- (٩) JULES LEROY : LES MANUSCRITS SYRIAQUES A PEINTURES, P. GEUTNER, Paris 1964.
- KURT WEITZMAN: LATE ANTIQUE AND EARLY CHRISTIAN BOOK ILLUMINATION, G. BRAZILLER, N. Y. 1977.
- ALXANDRE PAPADOPOULO : L'ISLAM ET L'ART MUSULMAN. MAZENOD, PARIS 1976.
- RICHARD ETTINGHAUSEN : LA PEINTURE ARABE. SKIRA 1962.
- THOMAS ARNOLD PAINTING IN ISLAM, DOVER N. Y. 1965.
- (١٠) SYLWA AGEMLIAN : Yousuf Al-Halabi, Peintre Melkite du XVIIe s., in Revue Roumaine d'Histoire de l'art XVIII, 1981.
- (١١) كتاب التاموس المقدس الشريف ، منشورات مركز الدراسات الارثوذكسي الانطاكي - بيروت ( تحت الطبع ) .

١٣٤١ ، وبلغت جمال الخط وأناقته انظر في تلك الصفحة . ان الخط لا يقل أهمية عن الصورة في المخطوطات العربية بخاصة ، لان الخط ايقونة مكتوبة والايقونة آية مصورة وهذا موضوع حوار لمناسبة قادمة .

وقد افادت البحوث ان مخطوطات بالعربية مصورة بيد يوسف المصور الحلبي (١٠) المشهور بتصوير الايقونات في القرن السابع عشر ، وتابع ، في القرن الثامن عشر ، نعمة الله ابن يوسف المصور الحلبي عمل أبيه في الايقونات ونسخ المخطوطات وتزيينها بالصور والزخرفة . وفي متحف دمشق انجيل باللغة العربية من القرن الثامن عشر مزين بصور الانجيليين الاربعة تبدو ملامح المدرسة الحلبية فيه .

وهاتان صفحتان من انجيل عربي كتبه وزخرفه الشماس يوسف الكاتب البيروتي في الالاذقية سنة ١٦٨٠ . وصفحتان من كتاب التاموس الكنسي نسخه بالعربية وزخرفه عيسى الالاذقي في حمص سنة ١٧٩٠ .

اما المثال الاحدث للمخطوطات العربية المزينة بالايقونات فهو كتاب التاموس الكنسي الذي نسخه وزخرفه قسطنطين بن الخوري داوود الحمصي سنة ١٨٦٦ (١١) . لقد عاش هذا الخطاط والمزخرف في حمص وهناك عمل على نسخ وزخرفة عدد من الكتب بقي قليلا . ومما يلفت النظر في عمه انه كتب آية بخط الثلث على طريقة المرأة الصوفية وصور ايقونة برسم تلقائي ولون جريء بحيث ادى تعبيرا عن الموضوع واضحا ، اليس هذا ما انسنه في مخطوطاتنا القديمة وفي النماذج التي اتينا على ذكرها ؟

**ان المعنى السوري الذي لمسنه في الايقونة التي نشأت على أرضنا هو تفاعل حضاري بين فنون المنطقة ، وقد حاولنا اظهار بعض مبدلات هذا التفاعل ، في اطار الشكل ، في فنون النحت والرسم والتصوير .**

واذا ما لخصنا ميزة هذا الفن ، نقول انه تلقائي يعتمد الخط لاداء الفكرة واللون الجريء كي يضيء تلك الفكرة ويقوي التعبير . هذا الفن يعتمد الذات منطلقا يختم فيها التأمل في الانسان والارض الرحبة والبحر والافق . هذا الفن حر من أسر الشكل المرئي .

والتراث كالجمر تحت الرماد ، يخبو في الظاهر حتى اذا ما وافته الظروف عاد الى مضائه . ذاك التراث في التصوير السوري نراه مستمرا في جداريات قارا ودير مارموس الحبشي من القرنين الثاني والثالث عشر وفي جداريات وادي قاديشا ودوما لبنان من الفترة ذاتها ، كما نراه في ايقوناتنا النهضة منذ القرن السابع عشر ، ويبدو بوضوح اشد في ايقونة النصف الثاني من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر .

# الفنان الراحل سهيل الأحذب

١٩١٥ - ١٩٦٩

شاطيء الانهاية الحلمية ، كما انهما المحرض لكل ذي نزوع فني ان يقتفي بفراسته الاستثنائية مآلهما وييسظهما في لوحة .

من هذا الخضم الساحر المسخور بايقاعات الالوان والحركة الازلية ، انبجس اعتقاد ، ان لا تمثيل ولا تصوير لهذه الهبة السماوية ، لان تقليدها هو تقليد لفعل الخالق . حتى اتى متمرد حمل ريشته اللآلئة الالهية ، وأعصابه المتفتنة عن انفعال غامر يحب الاخضر والحياة ، ابا الا ان يسجل هذا الحسن ويرتقي به الى مرتبة الابداع الانساني ، فحمل على كاهله قضية الفن وصدمة التقويع به .

موريس سنكري

« الفنون الجميلة قديمة في حماه قدم العاصي والنواهير والقلاع والروابي ، طبيعتها الجميلة ألهمت أبناءها الفن ، شعرا وغناء وموسيقى وتصويرا » .

سهيل الأحذب - مجلة العمران - ١٩٦٩

تنبسط حماة ، كما المجد على رقعة واسعة من ضفاف العاصي ، خضراء ، صهباء ، تكحل عينيها طحالب زيتية التخضب . استراحت بهناء على جسد نواخيرها السمر ، بنشيجها العالي الآسي ، الذي دفنت به حزنا تراكم عبر سلسيل الدهر . لم تنفض عنه اختلاجات العصافير الهادية ، وزقزقاتها العرسية الباسمة .

ترتعث الحياة من حول العاصي ، الذي منح المدينة وأهلها شكل انفعالاته ، وحسن دأبه ، وخصب إرثائه . فكان بمثابة مطهر لأهل المدينة ، الذين لم يتوانوا عن ممارسة طقس السباحة في كل أيامه حتى عندما يكون قد خضب صفائه أحمر التربة المجروفة من سهل البقاع الخصيب ، مخلفا في نفوس السابحين والمتفرجين ، عميق الأثر في تقبل وحب الطبيعة التي صنعها سخائه الباذخ . فالأخضر والبنّي بجميع درجاتهما سمة من سمات الذوق السائد في هذه المدينة الجميلة . انه السحر الذي يلهم الناس ويلهج بصلورهم رغبة اللحاق بمركب هذين اللونين الى

عندما اختار سهيل الأحذب طريق الفن من أجل خلاصه الفردي كان يدرك تماما أنه خلاص اذا ما اضحي جميعا ، فانه سيكون عامل تثير لا حدود لآفاقه . لذلك اصر ببصيرته النفاذة ، رغم اعتراضات الأهل والجيران والمحيط ، على ان يكون هذا الخلاص جميعا وليبتدا القربان به ، محددا بذلك منذ البداية ان الفن هو الحياة وانه كفرد ينبغي له ولاقرانه الحياة ، فلا بد من الفن اذا ، من ان يشيع بينهم ، كما تشيع الخضرة في الشجر ، والماء في العاصي والعلوبة في الناعورة ، واذا كان هذا الآل يبدأ تحقيقه بخطوة فلتكن اذا خطوته هو ، وما اصعبها من خطوة .

لقد كان على سهيل الأحذب ، ان يجمع المال اللازم لهذه الخطوة - العلم ، فطار على جناحي دوري ، ملات زقزقاته الاسماع الى بيروت ليعمل كما النحلة ، وهو لا يتجاوز السابعة عشرة فكانت اربعة سنين يخالها التعب مئات ، لكنها كانت عليه بردا وسلاما ، قضاهم مكافحا غير عابئ بضنك الحياة ولا بغلوائها .

لكن الامر بالرغم من هذا الشرط القاسي ، لم يكن قابلا للانجاز بدون مساعدة اضافية ، من أحد الاصدقاء الذين خبروا الحياة وعرفوا قيمة ان يلتقى





سهيل الأعرابي - باب الجابية

اليه في تاريخ الفن التشكيلي في حماة ، سوى قلة من فنانيين فطريين أمثال [ محمد الحمدي ] والاخوين (عز الدين) و (ظافر سراقبي) ، والاخوين (عبد الرحيم وعبد الرزاق الصابوني) ، و ( درويش الكيالي ) و ( بدر كنعان ) وممن مشعلجي ، لكن اصدااء متفوقين أمثال ( توفيق طارق ) ( ١٨٧٥ - ١٩٤٠ ) وميشيل كرشه ( ١٩٠٠ - ١٩٧٣ ) بدمشق ، ترددت في حنايا مخيلته الفسيحة . وكان ذلك عامل تحريض ذو أهمية قصوى بالنسبة لاندفاعته ، الا ان ذروة الاندفاع ، وقمة التحدي ، كانت عندما التقى صلاح الناشف ( ١٩١٤ - ١٩٧١ ) ومحمود جلال ( ١٩١١ - ١٩٧٥ ) ، قبيل سفره الى ايطاليا ، فكان اللقاء حارا خيمت عليه روح الفن وطلاوة الالوان ، ودققة المشاعر الحلوة ، مما اجج في صدره تأكيدات على ان طريقه قد اصبحت واضحة .

المجد تحصيليا عاليا في بلد اجنبي . وكان من آل [ قنبار ] رجل صالح رعى هذا الطامح الى العلى وصار يرسل له الى ايطاليا مبالغ متتالية من اجل عونه على الاستمرار . في الوقت الذي تخلى عنه والده الحذاء ، لضيق ذات اليد ولاعتماده ، ان ولده يسلك في الطريق المنافية ، للقيم التي تربت في كنفها عائلة ( الاحدب ) ، الذي يعمل عميدها خطيبا في المسجد المسمى اليوم باسمه .

لم تمتلك خطوة ( سهيل الاحدب ) باتجاه الفن ، عقلانية التنظير ، لكنها امتلكت الاندفاع العفوي النقي الصادق ، وهي اثناء سيرورتها لم تكن مدروسة تماما ، لكنها اختارت الداب للوصول الى الحقيقة التي ليس لها طريق واحد . فحقق ( سهيل ) بذلك تفوقا على نفسه ، اسعفه في ان يقدم شيئا لم يسبقه



سوق الذهب - جامع آيا صوفيا

كانت التجربة الإيطالية ( ١٩٣٥ - ١٩٣٨ ) تحمل بكل معنى الكلمة ، الجدة والمذاب والارتباط والتعلم ، كان يتنازع أثناءها شعوران اقد يبذوان متناقضين ، لكنهما ليسا كذلك ، اولهما تلك الفرية القائلة التي لم يعتد بها ابن حمة الذي لم يخرج من بلده الا جزارا ، وثانيهما ، انه جاء الى روما كي يمتلك الحقيقة والحقيقة لا يعرفها الا في بلده ، اذا فلتكن بعض من ادواته من هناك ، وما تبقى منها وهو كثير جدا ، ينتظره خلف المشربيات الخشبية للمنازل المتراكبة المتحابة ، وقباب جامع النوري وسندس بساينها الاسر .

كان دابه منقطع النظر من اجل امتلاك ادوات فعله الفني يعمل ليل نهار من اجل ان يرتقي بعفويته البدنية المتمدة في شكل انتشار الوانه وخطوطه الاولى ، التي تركها على صفحات دفاتره وكتبه المدرسية ، وجدران حيه ، الى المرحلة التي يستطيع فيها ان يصنع لوحة متكاملة غنية التعبير والاشارة والمادة .

انه بحث مكثف عن الذات المتوثبة للفعل في خصوصية اللحظة كما انه تجريد لكل مظاهر الحياة الفنية ، بلوحة شفافة تنساب عبر الاضلاع الاربعة التي تحصن قلب لوحته ، برؤية رصينة امتلكت عنف المواجهة والنظرة الفاحصة المحطة للاشياء والمساحات .

وحانت لحظة التحليق في الاعالي ، حيث وقف سهيل بمفرده وجها لوجه امام المساحات البيضاء لمشروع التخرج ، امام الامتحان الاصعب ، والامل

الذي عاش حتى ذلك الوقت من اجل لقائه ، فكانت ملحمة رائعة عن نضال الشعب العربي في سورية ضد الاستعمار الفرنسي جسد فيها ما انغالية التي لم تفارق وجدانه طوال سنوات الفرية ، جائية بالم ممضد تحت النير الحديدي الذي سلطه على رقاب ابنائها ، الجنود الفرنسيين . لكن المظاهرات بالالوف المؤلفة من جماهير الوطن ، لم تنكس الاعلام وراحت بصورها العارمة بحب الشهادة تواجه رصاص المستعمر ، فسقط هنا العديد منهم وهناك حمل المتظاهرون شهيدا ، وفي البعيد انفجارات القنابل والجو تعطلت زرقته الابدية ، باسود اكفهر من الحرائق التي اندلعت في محيط المدينة . لقد صنع سهيل الاحدب ملحمة تشبه في كثير من عناصر بنائها لوحة / دولاكروا - الحرية تقود الشعب / ، كي يذكر الفرنسيين على الدوام ان الاستقلال قادم مهما بلغت التضحيات . وناله الاحدب ، درجة جيد جدا على هذا الفعل الفني المؤثر ، واحتفظت الاكاديمية الملكية للفنون في فلورنسا عام ١٩٣٨ بهذا المشروع المتميز ، واثنت عليه ثناء رسميا وكتبت عنه الصحافة .

بدأت رحلة العودة الى الوطن ، تهجسها الاحلام الوردية ومتاحف الفن ، واللوحات الملونة ، بابقاع رقصة يشارك فيها العاصي والناعورة ، وأهل المدينة جميعا . لكن الرياح غير المؤاتية ، حصدت الاحلام وبعثرت ارهاصات الفعل ، لان ما كان ينتظر سهيلا في حماة ثم حلب ، كان قضية مختلفة عن فحوى هواجسه وطموحاته ، فهو لم يختار ابدا ان يكون



مربيا ، ولو أنه قد مارس دوره كمرب بفداذة . لقد كان أمامه بعيد عودته من فلورنسا أن يعود الناس على ملاقة الفن ، والارتقاء بهم ، وبالوهوبين على الاخص منهم ، لئن يصبحوا فنانيين ، على غير ما كان يأمل في أن يصبح مصدر اسعاد لهؤلاء الناس عندما تتاح له الفرصة لانتاج أعمال فنية . وهنا كانت الاشكالية التي خطت درب سهيل الاحدب ، الصعب من منبته الى مماته . فقد كانت مرحلة صراع بين الفنان الجامع والمربي الرصين . بين أن يبدع في مجال اللون والخط والفراغ وبين أن يبدع في مجال التلقين الاولي . صحيح ان كلا الفعلين يتكاملان ، وهكذا كانت قناعته ، لكن لحظة الابداع الفني كانت قد استلبت منه بطريقة مفاجئة له ، لكنه لم يال جهدا كما ( سارق النار ) في السطو على البرهة المبدعة ، فترك من البرهات رصيда ليس قليلا كما يعتقد البعض ، لكنه موزع في أماكن عديدة لا تهتم بالفن اصلا ، وقد تكون قد أخذت طريقها الى النار او الاقية الرطبة كما كل الاشياء الاصلية .

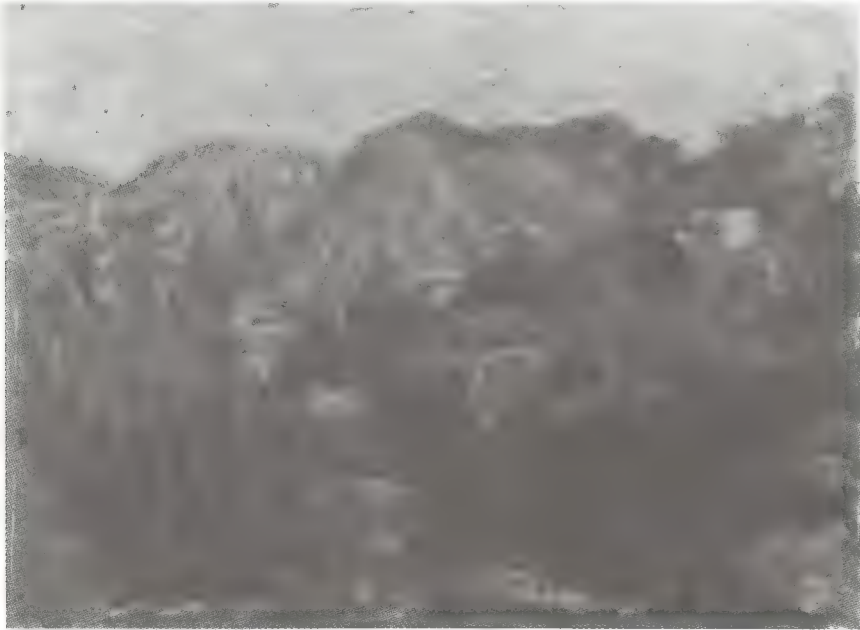
لقد عمل سهيل الاحدب في زحمة حياته ، على ايجاد تلك البرهة المناسبة للابداع ، وان كانت كثرة مشاغله قد خانتها فان ذلك حدا به في كثير من الاحيان لئن يرسم باصبعه بدلا من الريشة التي كانت لحظة الانفعال ستضيع في البحث عنها .

لقد أدى ذلك الى الاقلال من نتاجه الفني ، الذي لم يتح لسهيل التفرغ من أجله ، فهو عبر دربه الصاعدة باتجاه الفعل المؤثر ، كان ينساب متهدجا ، من فعل

الى فعل ومن نشاط الى نشاط حيث كان عليه أن يلتقي بذور الحركة الفنية ، كما كان عليه أن يساهم في الشكل التنظيمي لها المعروف في حماة بـ ( الحلقة الفنية ) . ففي عام ١٩٥٦ أسس الفنان الراحل [ حمدو زلف ] الحلقة الفنية التي ضمت في اجنتها الاولي الفنانين : غسان الجاجة وعبد الرحمن عسيلي ، وأنور عدي ثم نشأت الزعبي وبسام الصباغ وزهير العلواني وعلي الصابوني وعبد السلام قطرميز . . . وإتني لها جميع الذين مارسوا العمل الفني في ذلك الوقت ممن لهم أسماء لامعة اليوم في سماء الفن . وأمام هذا الواقع الفني كان لا بد للفنان [ سهيل الاحدب ] من أن ينضم بدأب وإخلاص لهذا التجمع الفني ، ويساهم في نشاطاته بحمية عالية ، أوصلته الى رئاسة الحلقة الفنية .

هذا وقد عبرت هذه ( الحلقة الفنية ) عن نفسها بكثير من المعارض الفردية والجماعية ، التي كانت تقيمها في منزل مؤسسها وفي ثانويات حماة والمركز الثقافي ، وكذلك كثير من المحاضرات والندوات ذات الطابع الاختصاصي ، الذي كان من شأنه أن يخلق لو استمر تيارا نقديا ذو شان . لقد كانت ( الحلقة الفنية ) النواة الاولي للاعتراف الرسمي والشعبي بالفن التشكيلي .

في أواخر عام ١٩٦٠ كلف سهيل الاحدب بتأسيس مركز الفنون التشكيلية من قبل وزارة الثقافة والارشاد القومي ، فانفرط عقد ( الحلقة الفنية ) لمصلحة إنشاء المركز ، الذي أصبح هو الشجرة التي سيفرد عليها جميع فناني حماة ، الذين وصل قسم منهم الى كلية



سهيل الاحدب - زحلة



سهيل الأحديس - باب الجابية

الفنون الجميلة في جوالي ذلك العام .

لقد كانت سنين مليئة بالعمل المضني ، تلك التي في بدايات التأسيس ، إذ تخللها صراع القبول والاحجام لكثير من لطلاب ومدرسيهم وأهاليهم ، بين أن ينتسبوا الى المركز ، وبين أن يمتنعوا عنه ويكتفون بالمدرسة ، لكنه لا يصح إلا الصحيح وكانت الغلبة لنجاح الخطوة ، وفرض المركز كمؤسسة رسمية تربوية فنية ، ومصنعا للفنانين .

وما إن يطمئن الى أن هذا الاتجاه ، قد اثمر عن نتائج ، حتى وقع عليه الادارة والتدريس والبحث النظري واكتشاف المواهب والادارة المالية ... وكل شيء . حتى استهلكته التجربة التربوية الجديدة ، كل استهلاك ، مما اضعف الجانب المنتج للعمل الفني فيه مرة أخرى لدرجة التوقف عن عمل أي لوحة .

شكل مركز انفنون التشكيلية استمرارا لحياة سهيل الاحدب الشخصية ، وجزءا من كيانه ، حتى انه في كثير من الاوقات كان يمارس اوقات راحته فيه ، ووجبت طعامه ، ويتنزه فيه أيضا . لقد شحنه الجو المتجاوب مع هذه الخطوة اندفاعا باتجاه العودة الى

ممارسة الفن ، وبدأ في اخريات حياته يجهز أدواته ويخرج الى الطبيعة لرسم بعض ( الاسكيزات ) . ويصرح أمام اصدقائه الجدد طلابه القدامى ، انه ما من عيب اذا شارك الاستاذ طلابه في الرسم من على الطبيعة . وما من عيب أيضا أن ينتقدوا استاذهم اذا هم وجدوا خطأ ما في عمله ، وظل هكذا يمني النفس ويشحن ذاكرته البصرية ، ويتألب ما بين بصره وبصيرته الى حين إنطفائه في عام ( ١٩٦٩ ) . مخلفا لنا آثارا هامة رغم قلة عددها .

يطالعنا القليل مما تبقى من اعمال فنية نفذها ( سهيل الاحدب ) صورة مثلى لشخصية الفنان وأسلوبه الفني ، الذي حاول المحافظة عليه طوال حياته القصيرة [ ٥٤ عاما ] والتي تأرجحت ما بين الانطباعية والتسجيلية ، للمناظر المترامية على جنبات العاصي ذلك النهر الذي استعار سهيل الاحدب من عميق تربته اللون البني الساحر ، وأساحة بحب عظيم على شفاف لوحته ، فأتت كل أشكاله تحت وطأة هذا التفاعل بين الذات والموضوع ، متناغمة مع ما هو كائن وما يجب أن يكون ، يلوح بريقها / فلتز / بني ، تربكنا نحن الذين في أول الدرب إضاءاته المبهرة التي تشرق من الحواف الداخلية القائمة لذلك اللون ، الذي يسر المشاهد بطلعته وإنبلاجه كأنه حلم ضبابي هادئ ومريح ، أت من اعماق النفس المتوقدة . واذا كان الزمن قد لعب لعبته في إصفاء النزق الزائد لهذا اللون البني ، فانه سيأتي يوم وستتضرر هذه الاعمال بشكل واضح وصريح منه ، لذلك مطلوب اليوم أن تتبنى جهات رسمية المحافظة على هذه الاعمال - الثروة ، لوضع حد للزمن الذي يسرق الالوان الجميلة منها .

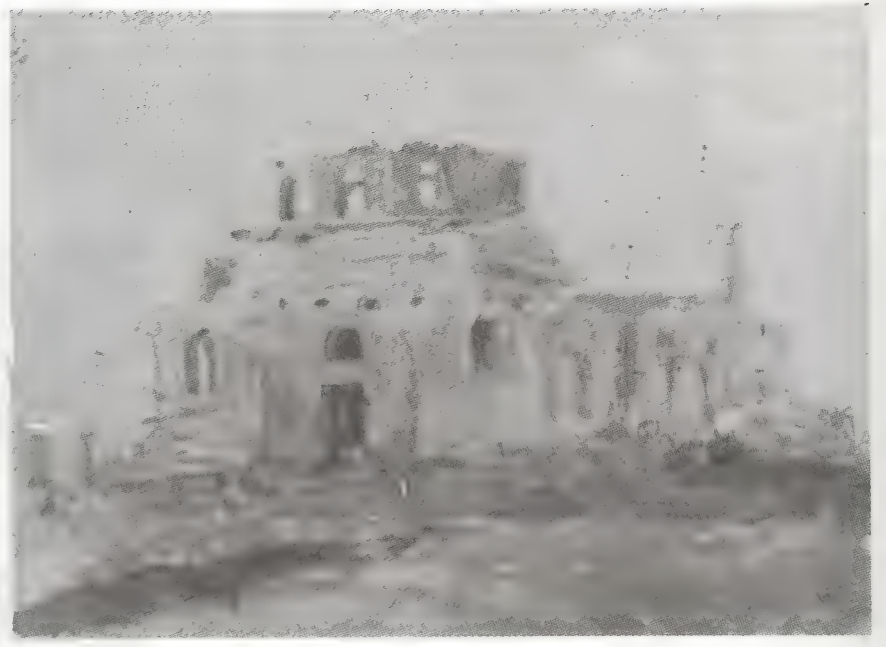
في عام ١٩٤٣ رسم سهيل الاحدب جامع [ آيا صوفيا في تركيا ] ( شكل - ١ ) وقد كان يومها متأثرا بنعومة الاداء الفني الذي كان سائدا يومها في الاكاديميات الاوربية ، كردة فعل على التجريدية التي كانت تقض مضاجع الفنانين الكلاسيكين . لذلك نلاحظ قوة الاحساس بالمنظور ، وإلتقاط الاشكال الصغيرة جدا ، التي يبدو وكأن العمل بمجموعه يتألف منها ، حيث الزخارف ، النباتية ، الخشبية ، الجصية والحجرية ، تتراعى في كل مكان ، الى أن أضحت هدفا بذاتها ، وإثباتا في المقدرة لمن ينقلها ، بدقة الى سطح اللوحة .

لكن إبتعاده عن الاجزاء الاوربية ، ودخوله لتلابيب الحياة المحلية أطلق ريشته المتواترة مع نبضات الفؤاد ، فوظف العجينة اللونية لايجاد الاحساس بالشكل ، وليس الشكل ذاته . ففي لوحته [ زحلة ] ( شكل - ٢ ) يمكن لذي دأب أن يحصي اللمسات





سهيل الاحدب - ناعورة المحمدية .



سهيل الاحدب - صمراين وردان

من الفاتح والفاقد قليلا ، ضمن تراتب من ضربات الفرشاة ، سريع وجريء وإيقاعي ، يعطي نفمة إنتشاء صوفية ، ويحيلنا الى جو موسيقي تماما ، وهنا يظهر سهيل الاحدب كفنان متمكن ، ذي دراية بالغة بأدواته ، التي استطاع ان يستنبط منها ، بأقل كمية من الجهد ، احسن نتيجة يمكن ان يصل إليها فنان في ذلك الوقت / ١٩٤٥ / فالعادل الموضوعي لكل الاشكال ، يصبح لمسة واحدة إما عريضة جدا او اقل قليلا ، وتتجاوز إتجاهات اللمسات - عمودية وافقية - مشكلة نسيجاً طبيعياً حياً ، يقارع النسيج الاصلي ويبذه من حيث الابتكار .

وما يميز هذا العمل ، تلك الدسامة اللونية التي شكلت سماكة واضحة ، فيها إستشراف لتكنيك حديث ، لكنه من دون حذقة وإفتعال ادت هذه الدسامة الى خدمة لوحته باتجاهين ، فقد جعلت مساقط الضوء تنعكس من كل ذراتها ، وكأنها منبع لنور بني كان قد استعمله يوما ما ، [ رامبرانت ] ، كما افادت في حفظ اللون الاصلي من الذوبان في الخشبة التي نفذت عليها اللوحة ، التي لم يضع عليها سهيل اساس يسد مساماتها .

الموجودة فيها ، والتي لخص فيها كل الاجواء الغناء لطبيعة الجبل اللبناني الاخضر ، وبيوته ذات الطراز المتفرد . وكان ما من بدقي ان يستعمل مؤخرة الفرشاة ، لايجاد إحساسه بالنور في عروق الجبال والشجر .

وفي [ ضاهرية ] ( شكل - ٣ - ) تؤدي مقدمة الابهام دور الريشة في بناء عمل فني متكامل ، من حيث اللون والتكوين وإيجاد الجو النفسي الذي يحيط بالمنظر ، وهنا لم تعد مسألة الحساسية التسجيلية تعني له شيئا ، بقدر ما أضحى التعبير عن حالته النفسية وإختلاجات روحه الثرة ، المرجحة لكل النتائج التي يقتضي اثرها . إذ تتكامل بحب عظيم لمسات العاتم والفاتح ، مشكلة موسيقى داخلية ، تعزف لحنا بنيا مزرورق . مترجمة كل نبضات الشعور الا متناهي بالاشياء ، التي تراقصت بالالوان على نحو بني ومشكلة إمتدادا ماديا ومعنوياً لسهيل الاحدب ، وكان ذاتا ملتبهة المشاعر قد إقتص منها جزءا عزيزا ونقله من تحت الجلد الى كيان اللوحة .

وامام [ ناعورة المحمدية ] ( شكل - ٤ - ) نجد ان التكوين قد كان السيد في هذا العمل ، حيث البقعة العاتمة تحتل مركز اللوحة ، تحيطها رقشات متناوبة



سهيل الذهبية ..  
(دعوه من الشمال)

إن هذه الدسامة اللونية لم يستعملها في لوحة [ باب الجابية ] ( شكل - ٥ - ) التي نفذها حوالي عام ١٩٤٩ ، حيث إنتقل الى صيانة لونية جديدة اعتمدت على التوشيح ، واللون الذي اشبع زيتا وموادا مزيبة ، وإستعمل طبقات عديدة من اللون كي يعطي المعادل الشكلي للعمارة التي في مواجهته ، وقد لجأ الفنان لهذا الاسلوب ، حتى يتمكن من إعطاء ذلك التباين الحاد بين مناطق الاضاءة ومناطق الظل الكثيف تحت القبو ، وليعطي في نفس الوقت العمل لحمة واحدة عندما يوزع درجة شفافة بتوشيح سريع على كافة أرجاء اللوحة . إن عمل [ باب الجابية ] فيه فريدة من بين اعماله الباقية جميعا ، فهو أوحى دفعة واحدة بالجو الشرقي في العمارة ، وأثريتها عن طريق التوشيدات التعيمية المتعددة اللون واحد . ثم تلك الحركة الدائبة النشطة في هذا المكان الذي يقع في منتصف السوق . كما توصل به الى عمق فعلي هام

ساعده في ذلك إتقانه للرسم الهندسي المنظوري . إن الثقافة التي عمل بها في [ باب الجابية ] ستنتقله سريعا الى جو الاعمال المائية التي ما إنفك يمارسها الى فترة قريبة من نهاية حياته .

[ قصر ابن وردان ] ( شكل - ٦ - ) إنه عمل نموذجي من أعمال مائية عديدة منها ( رسالة الغفران - قلعة حلب - تدمر - العاصي - محردة ... ) كان من خلالها يصطاد البرهة الابداعية اصطيادا ، لذلك كانت منفذة على عجل ، لكن بدراية بالغة .

وشفافية اللون المائي في [ قصر ابن وردان ] تذوب لتلتحم بالخلفية الاصلية للورقة ، حيث يصبح لونها جزءا من تكوين بالخلفية الاصلية للورقة ، حيث يصبح لونها جزءا من تكوين اللوحة الاصيلي . وهو لا ينسى على الدوام ، لعبته الايقاعية الشيقة [ فاتح - غامق - فاتح ] التي يمارسها بحرية وطلاقة مشهودتين . وبلا حظ في هذا العمل أيضا الدقة في الرسم والسيطرة على



علاقات الابعاد والسطوح بالخطوط الافقية والعمودية التي جاءت بدون إفتعال ، ذات علاقة بنائية منضبطة استقرت بها كتلة البناء على لون بني قاتم بالنسبة لبقية الدرجات المتواترة في العمل ، مما أعطاها بعدا شعوريا آخر ، دل على صمودها امام عاديات الزمن . لقد وجد ( سهيل الاحدب ) نفسه غالبا في الاعمال المائية التي يفرغ من خلالها شحناته البصرية المتراخمة في لا شعوره ، والتي كانت تكتبها كثرة مشاغله التربوية .

اما آخر عمل زيتي بداه ولم ينهيه تماما ، فهو [ وجه من الشمال ] ( شكل - ٧ - ) او شيخ من دار عزة شمالي حلب لقد عكر مزاجه صفارا من اقربائه ، عندما سرقوا له الالوان وهو يقوم بتصويرها ، مما دعاه الى تركها في الحالة التي وصلت اليها كما في ( شكل - ٧ - ) او شيخ من دار عزة شمالي حلب لقد عكر مزاجه صفارا من اقربائه ، عندما سرقوا له الالوان وهو يقوم بتصويرها ، مما دعاه الى تركها في الحالة التي وصلت اليها كما في ( شكل - ٧ - ) . في هذا العمل يتصدى لرسم لوحة [ البورتريه ] التي تحتاج الى إمكانية تقنية لرسم لوحة [ البورتريه ] التي تحتاج الى إمكانية تقنية فائقة وموهبة في الصنعة الفنية ، كي يضبط النسب ويقول فيها قولته التصويرية بحيث لا يعود الشبه ، الهاجس الاول ، بقدر ما تصبح علاقات التضاد بين الظل والنور والهارمونيات اللونية ذات الطيف الواسع ، اهم بكثير . وهو وإن لم ينه اللوحة فانه قد أجاد في إنتقاء الالوان التي لم تكن واقعية بالقدر المطلوب ، لكنها تمر عن حقيقة ذلك الشيخ اكثر بكثير من كونها فوتوغرافية . ونلاحظ فيها جرأته في وضع اللمسة الدسمة ذات الوقع الظاهر في تخطيطه لعضلات الوجنتين وتجاعيد الجبهة . عاش ( سهيل الاحدب ) حياة حافلة بالعمل والاخلاص ، من اجل دفع حركة الانتاج الفني على الصعيد الشخصي والعالم الى مراتب عليا وهذا هو مركز الفنون التشكيلية الذي وهبه عشر سنوات من عمره يقف على قدميه شامخاً مانحاً الموهوبين الاداة للعمل الفني المشرق .

ها هو ينطفئ رويدا رويدا ، امام ضغط الرزايا ، وتفاصيل الحياة الركيكة ، عند آخر عتبة من قيود الامل والمجتمع ، مستعدا للانطلاق في الرحاب الغسيحة لعوالم الفن - الشجيرة الثرة ، بعد ان صور صرخة ذكرى محتجزة ، ورسم شعرا لف صرعاته صمتا بنيا اهم في صحراء أجذبته معاول ارادت ان تحول العاصي عن مجراه ، عند هذه اللحظة لم يعد الحال هكذا ممكنا ، فبعثر ألوانه بحسرة حنونة في الساعات الدافئة للخصوبة ، ناشدا الريح والعاصمة ، مندفعاً باتجاه السماء .



سهيل الاحدب - الظاهرية

### سهيل الاحدب :

- ولد سهيل الاحدب في حماة عام ١٩١٥ .
- حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة التطبيقات عام ١٩٢٦ .
- نال الشهادة الاعدادية من تجهيز حماة الاولى عام ١٩٢٩ .
- ذهب الى بيروت للعمل وهو صغير في عام ١٩٣١ .
- إلتحق بالاكاديمية الملكية في فلورنسا بين ١٩٣٥ - ١٩٣٨ .
- تخرج بدرجة جيد جدا بمشروع عن نضال العرب في سورية ضد المستعمر - ١٩٣٨ .
- عين مدرسا للفنون في التجهيز الاولى عام ١٩٣٩ .
- عين مدرسا في معهد إعداد المدرسين بحلب بين عامي ١٩٤١ - ١٩٤٧ .
- احرق والده كل اعماله ودراساته التي كان يخفيها في عام ١٩٤٥ .
- عاد الى حماة ودرس في مدارسها لغاية عام ١٩٥٦ .
- ساهم بنشاط في تطوير الحلقة الفنية في عام ١٩٥٩ وما بعدها .
- اسس مركز الفنون التشكيلية في عام ١٩٦١ .
- ظل مديرا لمركز الفنون الى حين وفاته في عام ١٩٦٩ .
- نظم المعرض الاول له بعد وفاته في عام ١٩٧١ .
- حاز على وسام الاستحقاق السوري في عام ١٩٧٠ .
- اطلق اسمه على مركز الفنون التشكيلية عام ١٩٧١ .
- اقيم معرض لفناني حماة في صالة / شيزر / تحية له في عام ١٩٩٠ .

# الفنّان فؤاد الفتيح

خليل صفيّة

صورة الفنان فؤاد الفتيح

هو « غرافيكي » و « مصور زيتي ومائي » و « نحات » و « مصمم » و « خراف » و ( رسام لقصص الاطفال ) ، وله تجربة في الكتابة الفنية ، والى جانب هذا التنوع الذي اتسم بالاستمرارية في الإنتاج والبحث ووحدة الهوية الفنية قام بتأسيس أول تجمع للتشكيلين العرب في ألمانيا وكان أول رئيس للتجمع ، كما أسس ادارة الفنون التشكيلية بوزارة الاعلام والثقافة اليمنية عام ( ١٩٨٠ ) ، وشغل منصب أول مدير لها ، وهو مؤسس وصاحب أول صالة للفنون التشكيلية في اليمن ( الصالة الاولى للفنون التشكيلية - صنعاء ) ، وعبر هذه الصالة استطاع ان يحرك الوسط الفني الراكد لدرجة الجفاف ، كل ذلك يدفع الباحث عن الفن التشكيلي المعاصر في الجمهورية اليمنية الى تأكيد الدور الفني الرائد والكبير الذي مارسه ، والتضحيات التي قدمها ضمن الشروط والظروف الصعبة والقاسية ، فماذا عن الانجاز الجمالي لهذا الفنان الرائد ؟ ماذا عن تجاربه المتنوعة ؟ ماذا عن خصوصيته الفنية ؟ في محاولتنا الاجابة عن هذه الاسئلة والبحث عن جماليات هذه التجربة ، مسيرتها الطويلة المتنوعة ، واستشفاف خصوصيتها ، سمات تميزها ، لا ندعي الاحاطة بكل ما قدمه الفنان رغم اننا بصدد دراسة تجربته في كتاب خاص ، لكننا سنعمل على القاء الضوء على الجوانب التي نراها هامة وتعطي فكرة عن ابداعات « فؤاد » الجمالية بما تحمله من خصوصية .

تعتبر تجربة الفنان اليمني ( فؤاد الفتيح ) من أبرز التجارب التشكيلية في الوسط الفني اليمني المعاصر ، تجربة رائدة ساهمت وتساهم في مسيرة الجماليات التشكيلية على صعيد اليمن والوطن العربي ، ووصلت ابداعاتها الى المعارض العالمية والمتاحف الاوربية محققة شهرة وفاعلية وعلى مختلف الصعد الفنية .

واذا اردنا الحديث عن حركة فنية تشكيلية يمنية بالمعنى الدقيق لمصطلح حركة نقول ، ليس هناك حركة فنية ، لكن هناك تجارب فنية متنوعة تمثل اجيالا مختلفة وتسمى جاهدة لتأسيس حركة فنية متميزة لا بد وأن تساهم في مسيرة التشكيل العربي المعاصر ، وخاصة اتجاهاته التراثية المعاصرة على اختلاف مصادرها وتقنياتها وجمالياتها ، ومن المؤكد ان تجربة [ فؤاد الفتيح ] تقف في طليعة التجارب الجمالية اليمنية المعاصرة ، واذا اردنا أن نكون أكثر دقة نقول : [ تقف في مقدمة التجارب التشكيلية الرائدة ، فهو الرائد الحقيقي في مرحلته ، وصاحب تجربة غنية بجمالياتها ، متنوعة بتقنياتها ، رائدة في استلهاها الجذور التراثية والجماليات الفولكلورية الحية المستمرة في الحياة الشعبية ، اصلية في عشقها الطبيعة اليمنية واتصالها بالبيئة من منظور الارض والانسان ] .





فؤاد الفتيح - الدّم

مختلف التقنيات التشكيلية والتطبيقية من تصوير زيتي ومائي وجرافيك ونحت وفخار ، وأنجز مجموعة من الاعمال الفنية المستوحاة من مخزونه البصري وذكرياته عن اليمن وخياله ، وفي نهاية كل عام دراسي كان يقضي اجازة نهاية العام في عدن ويرسم مشاهد الحياة اليومية ، ولم يتابع دراسة الادب الانكليزي في القاهرة، بل اتجه الى بغداد ليدرس الفن التشكيلي. وبعد فترة قصيرة وحين أتيحت له فرصة السفر الى الخارج غادر ( بغداد ) ليدرس الفن في اكااديمية الفنون الجميلة في ( دسلدورف في المانيا ) وبعد تخرجه تابع الدراسة العليا ، ثم بدأ في الإعداد لرسالة الدكتوراة

ولد | فؤاد الفتيح | ضمن عائلة تهتم بالثقافة وتفتحت عيونه على مكتبة والده وما تحتويه من كتب ثقافية متنوعة ، وكان والده يحب القراءة ويهوى الشعر واكتسب ( فؤاد ) عن طريق غير مباشر حب القراءة والاطلاع ، وحين سافر الى القاهرة لدراسة الادب الانكليزي كان يحمل في داخله مخزونا ثقافيا ورغبة في الاستمرارية في القراءة ، وفي تلك الفترة مطلع الستينات كانت الحياة الثقافية في مصر مفتوحة على مختلف التيارات والاتجاهات الفكرية التراثية والمعاصرة، وخلال دراسة الفنان الادب الانكليزي كان على صلة مع الننانين والشعراء والادباء والمسرحيين ، واتجه لدراسة المسرح ومارس الرسم مع صديق له من ( حضرموت ) واكتشف



فؤاد الفتح - العسكري

بمعنى ان « فؤاد » لم يقدم عملاً جمالياً خالصاً ، اي مجرداً من اي محتوى انساني ، بما في ذلك اعماله التي تجنح الى التجريد ، وهي نادرة ، وهذا يعني ان هاجسه الجمالي يتكامل مع المحتوى ، ومع الفكرة التي يعالجها والانفعال الانساني الذي يترجمه ترجمة جمالية عفوية .

وحين ينطلق من المحاكمات العقلانية الواعية ، ويبدأ بموضوع او فكرة ويعتمد على الدراسات الاولى في معالجة لوحة الحفر او التصوير غير تصور مسبق للموضوع ، ومعالجة ذهنية رياضية ، فهذا لا يعني انه سيصل الى نهاية الانجاز ( اللمسات الاخيرة للعمل

( تاريخ الفن ) من جامعة كولونيا ، كلية الفلسفة ولم ينقطع عن الدراسة الخاصة والمسائية للمسرح والسينما ، واستطاع خلال فترة ان يحقق حضوراً متميزاً حيث عمل في ديكور مسرحيات عالمية قدمت على خشبة « المسرح الكبير » .

ثم بدأت شخصيته الفنية ، وبدون تخطيط مسبق ومتعمد ، في التكون وصولاً الى بناء جمالية متميزة كشخصية فنية متفردة تتسم بوحدة الهوية رغم تنوع التقنيات ومصادر التعبير والافكار ، وإذا اردنا ان ننطلق من الموضوع ، نقول ان « فؤاد » هو فنان الموضوع ، وفنان الحالة الانسانية ، والمحتوى المتنوع ،





فؤاد الفتيح - ثلاثة نساء

فؤاد الفتيح - ثلاثة نساء

لكن ليس هناك موضوع محدد ، وحين يأتي الموضوع وأبدا معالجة بادواتي التشكيلية أعيش حالة ثانية ، قد يذهب الموضوع فجأة لأبدا بمعالجة موضوع آخر أو حالة إنسانية ، وذلك حسب التأثيرات الخارجية والداخلية ، وأحيانا أخرى لا أبدا بموضوع ، بل أبدا بخطوط ، وأنا أعيش رغبة شديدة للرسم واستمر لعدة ساعات حتى أنتهي من اللوحة ، وقد يستغرق الانجاز عدة جلسات ، وفي بعض الحالات أسجل دراسات أولية للعمل الفني ، بمعنى أن جميع الحالات هي أخيرا نتاج حوار بين انفعال داخلي شديد وعاطفة متوهجة وبين محاكمة رياضية عقلانية [ ٠٠ ]

تري ماذا عن مصادر التعبير ؟ دوافع الانجاز ؟ العناصر المستخدمة ؟ إذا سلطنا الطريق النقدي الذي

الفني ( بدون عفوية ، فالأعمال التي اعتمد فيها على العقل لم تقوده الى آلية في التعبير ، ولم تحد من وهج انفعالاته ودفق احساسه ، فكثيراً ما يبدأ العمل الفني بتخطيط مسبق وموضوع محدد وخلال المعالجة ( الانجاز ) يتحول الموضوع محولا معه اشكاله وتكويناته وجمالياته ، وها هو يقول لنا حول هذه المسألة الإبداعية الإبداعية « ولادة العمل الفني » : [ تختلف الولادة ويختلف الانجاز من عمل فني الى آخر ، وتلك مسألة مرتبطة بالحالات النفسية التي يمر بها ، بالعواطف والانفعالات من جهة ، وبالمحاكمات العقلانية من جهة أخرى ، اضافة الى المخزون الجمالي البصري والثقافة ، والأفكار والموضوعات التي أعالجها أحيانا افكر قبل أن أرسم ، ويبرز السؤال التالي : ماذا أريد ان أرسم ؟ ما هو الموضوع ؟ فانا مشحون برغبة الرسم ،





△ نوار الفتيح - امرأة قرب ليبر



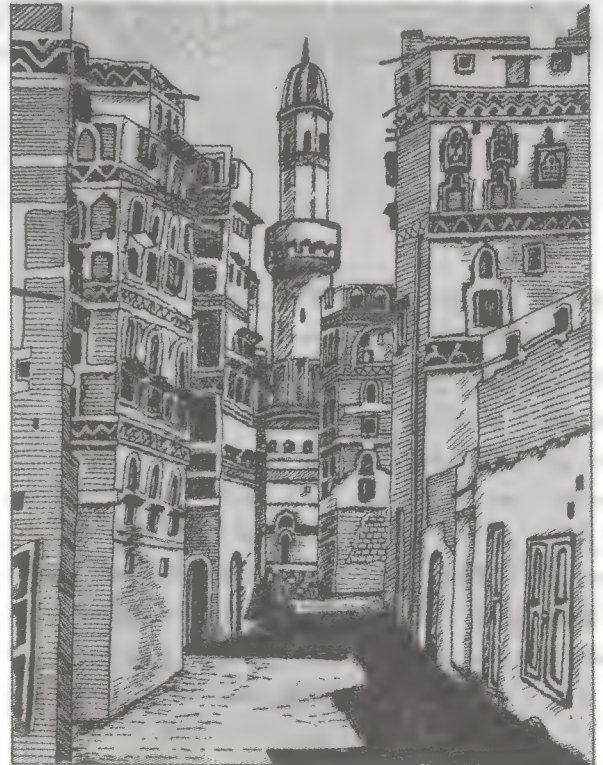
نوار الفتيح - الصياد

▷ نوار الفتيح  
صنعاء



▽ نوار الفتيح  
الرحلات

نوار الفتيح - صنعاء القديمة



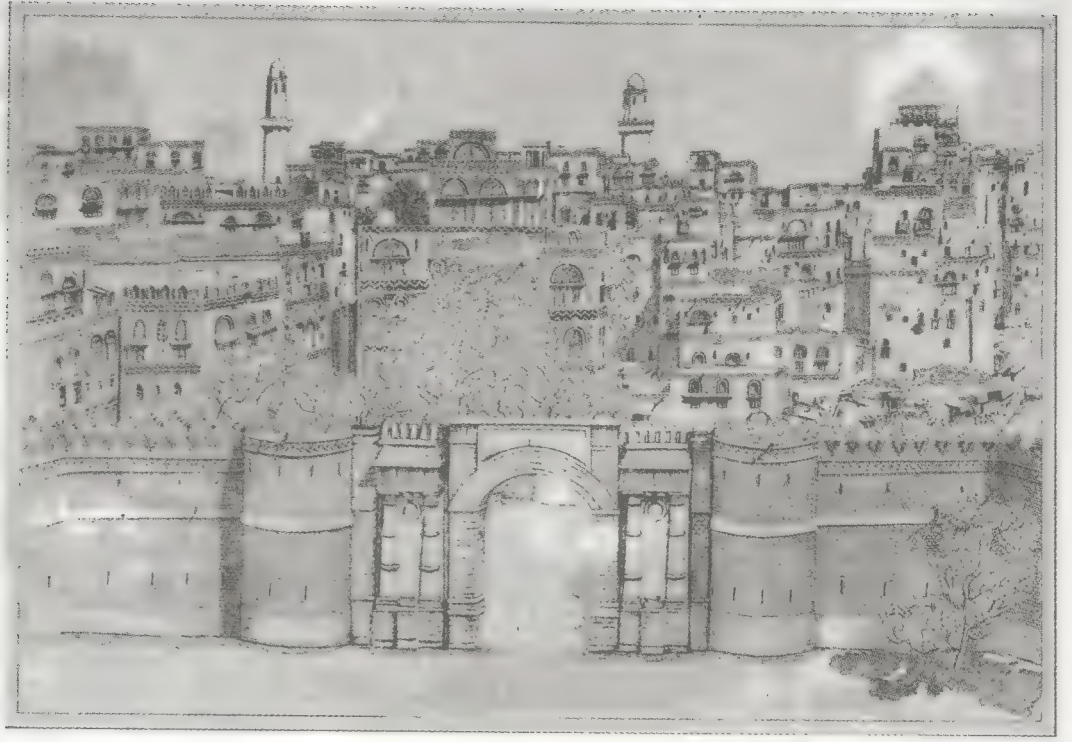




فؤاد الفتيح - الصيغ في منور القمر

فؤاد الفتيح - ثلاثة النساء





فؤاد الفتيح  
باب مدينة صنعاء

## أو لنقل مختلف المراحل التراثية التي مرت بها الحضارة اليمنية .

فتارة يتجه الى الطبيعة مؤكداً على عناصر قديمة قدم الارض ، كالجبال المرتفعة والصخور والوديان ، والطيور والماعز ، وتارة يبحث في العملة القديمة في ( صنعاء ) كما في البيوت الساكنة في بطون الجبال مصوراً أدق التفاصيل المعمارية والزخرفية الخرجية ، ونادرة هي الحالات التي يخترق فيها العمارة الخرجية ليبحث في جماليات المنزل القديم وما يحتويه من أدوات متميزة ، وفي بعض الاعمال يرصد حركة الناس في حياتهم اليومية ، الباعة الصغار ، والنساء الشعبيات والازياء المتميزة بتكويناتها وألوانها وزخارفها وحين يبحث في التراث لا يتناول فقط الجانب الجمالي الزخرفي ، بل يصوغ من جديد الحكايات والقصص والاساطير والاحداث المصرية القديمة ، كل تلك الموضوعات الفنية والمتنوعة نراها حاضرة في اعماله التي تسجل مظاهر الحياة كما في اعماله التي تكشف عن جوهر الحياة لا مظهرها ، حتى خياله يعتمد على أساس واقعي ، فاللوحة الاسطورية ، واللوحة الحلم ، واللوحة التي تحمل علاقات جديدة غريبة غير مالوفة هي في النتيجة اعادة تركيب لعناصر واقعية معاصرة أو تراثية ، وثمة عناصر نراها تتكرر في كثير من الاعمال ، لكن تعكس في كل عمل حالة مختلفة وجمالية متنوعة

وتنكر الى جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل بين الفن والواقع بإبعاده الاجتماعية والجمالية المعاصرة والتراثية ، نقول : لا عمل فني عند « فؤاد » بلا موضوع ، ولا موضوع بلا ارتباط بالبيئة ، ولا شكل بلا محتوى وعلى مختلف الصعد الواقعية والذاتية ، ذلك اننا امام فنان صاحب رؤية وموقف اجتماعي وجمالي وإنساني ، فنان ينهل من معين لا ينضب ، هو واقعه وتراثه وخياله وحلمه ، ويقدر ما يخلص لمحيته بقدر ما يحقق عالميته ، فالفن عنده ليس عنده جماليه مجردة من بيئته وواقعه وتراثه ، وليس وسيلة اعلامية وشعاراً فارغاً الفن في النتيجة يختلف عن اسر الواقع ، انه الجمال الرقيق الممتع الذي يقود الى الكشف عن الواقع والحلم بواقع أكثر جمالية وتوازناً ، انه الخيال المرتبط بأكثر الحالات واقعية ، وكانت البيئة وما زالت المصدر الأساس لعناصر التفسيرية ولوضوعاته الواقعية التي ترجمها كإنجاز ترجمه تتسم بتنوع الجمالية ، وهذا يعني أن المعاناة لا تصوره والموضوعات لا تنقصه ، فهو لا يجد مشقة في البحث عن موضوع يميزه ، فالحياة من حوله تفيض بالموضوعات والعناصر والجماليات المتميزة ، من الطبيعة الى الانسان مروراً بالعمارة ، ولم يقف فؤاد ، عند حدود ما هو معاصر من موضوعات ، لكنه اتجه ايضاً الى تراثه ليميد صياغة الجوانب المضيئة من حكايات شعبية واساطير وقصص باحثاً في جماليات المرحلة التراثية





فؤاد الفتيح - فتاة

لماذا نراها حاضرة في الرسم والحفر والتصوير والخزف ما هي الإضافات التي حققها الفنان عبر الوظائف الرمزية المتنوعة ؟

يقول « فؤاد » في حديث خاص لنا لم ينشر من قبل : [ العناصر التي تراها تتكرر في اعمالي الفنية هي عناصر تتكون منها الحياة ، وحين أتناول الطبيعة اركز على العناصر التي تتصل بالانسان : جبل وانسان، شجرة وانسان ، ارض وانسان ، وابحث في مختلف العلاقات الانسانية والتراثية والجمالية ، واعمل على تحقيق الحوار الجمالي بين عناصر حية وبين الارض بفناها ، وتنوع جمالياتها ايضا ، اصل احيانا الى اشكال وعلاقات جديدة اراها ابعد واعمق من المظهر الخارجي للموجودات ، ابحث عن الجوهر في الرموز واوظف الرمز توظيفا يخدم رؤيتي الفلسفية ، بما في ذلك الموضوعات والعناصر المستمدة من التراث .

مثل « المرأة الشعبية - الجبل - الطير - الماعز - المنزل - الشجرة .. الخ » .

كل ذلك يدفع الباحث في عناصر اللوحة الى استشفاف الرموز المتنوعة في العنصر الواحد ، بمعنى ان الفنان يستخدم ويعالج كل عنصر معالجة تقود الى محتوى مختلف التنوع في الوظيفة الرمزية والدالة التعبيرية ، والمحتوى لعنصر محدد فالمرأة مثلا تعكس عدة رموز في التجربة عامة ، فتارة نراها رمزا للامومة وما تحمله من قيم انسانية نبيلة ، وتارة تطل كمرأة عاملة تشارك الرجل في بناء الواقع ، واحيانا ترتبط بالارض في صور حضارية متميزة ، وتحمل في جماليات ثوبها الشعبي اليميني الخاص تراثا موغلا في القدم هذا التنوع اغنى ليس العنصر الواحد ، بل حقق الفنى والثراء للموضوع ، وما اكثر الموضوعات التي تحتاج الى عشرات اللوحات واحيانا الى حياة بأكملها ، ترى لماذا تتكرر هذه العناصر في مختلف التقنيات ،



فؤاد الفتيح - ثلاثة نساء

الحس الجمالي والحضاري ، وليست القضية ان نرسم اشياء جميلة للاستهلاك اليومي ، لكن يجب ان نتمتع في العمل الفني ، في جمالية الشكل كما في المحتوى المتصل بالحياة ، بحيث يشعر المتلقي ان العمل الفني الذي يراه هو جزء من واقعه وحضارته ، ماضيه ومستقبله ، العمل الاصيل هو الذي يحقق هذه المعادلة»

ومرت تجربة « فؤاد » بعدة مراحل ، واستخدم في كل مرحلة أكثر من أسلوب للتعبير ، الا انه ظل حافظا لموضوعاته ، عناصره - جماليات بيئته ، وتراثه . ففي مجموعة من اللوحات يرصد مظاهر الحياة اليومية بصيغة تسجيلية تصور التفاصيل الدقيقة لموضوعاته المحببة ، العمارة اليمنية القديمة ، المرأة في حياتها اليومية ، في عملها في المدينة كما في الريف ، الارض والطبيعة والطيور ، وهنا تبرز امكاناته كرسام متمكن من خطه ، وكمصور قادر على محاكاة الواقع فيزيائيا .

وأهمية هذه التجربة ليست فقط في الجانب التقني الصنوعي « مهارة فؤاد الرسام » بل في الجانب التسجيلي لموضوعات بدأت تغيب كنتيجة لدخول الحضارة المعمارية الحديثة المستوردة ، فصنعا القديمة - مثلا - ليست مثل صنعا الجديدة ، وثمة حملات محلية وعالمية للحفاظ على

وعودة الى اصالة التعبير والى الدوافع التراثية ، وصلة وارتباط ما هو تراثي واصل بما هو معاصر من جماليات واقعية وذاتية تكشف عن حقيقة مفادها ، ان خصوصية الفنان هي خصوصية مركبة ومتكاملة بين ما هو ذاتي وتراثي وواقعي ، فهو يعيد على طريقته بناء واقعه وتراثه بما يتلاءم مع محتواه المعاصر والافكار التي يعالجها والمضامين التي يطرحها ، ترى كيف يفهم فنانا الاصالة ؟ وكيف يحقق هذا المفهوم كإنجاز جمالي في إنتاجه الفني ؟ يتابع « فؤاد » حديثه حول هذه القضية فيقول لنا : [ تبرز الاصالة في اعماله الفنية بشكل عفوي ، الا ان هذه العفوية هي بلا جدال نتاج مخزون ثقافي وحياتي وحضاري ، مخزون اكتسبته منذ سنوات الطفولة ، وكبر مع التجربة ، والسنوات التي عشتها والثقافة التي رصعتها وتمثلتها ] .

المخزون الثقافي للفنان هو الارض الصلبة والخلفية المتينة المتماسكة ، ولا بد ان ينعكس ذلك في العمل الفني ، والمساءلة بالنسبة لي ليست محسوبة بمقلانية او رياضية ، لكنها متحقق بكثير من العفوية والدرجة التلقائية احيانا ، كل تلك الخبرات « الحياة - الثقافة الحضارة » تتكامل في العمل الفني ، او لاقل تبرز ما هو اصيل وعبر عفوية الانجاز الجمالي ، على صعيد آخر ، الاصالة ليست جمالية مجردة من الحياة والواقع فالعمل الفني الاصيل لا بد ان يلعب دورا في تنمية





نوار الفتيح - زعيمة يمنية

وتفاصيل الأشياء ، ورغم اعتماده على الخط «الرسم» وحده ، دون اللون فقد استطاع عبر الخط الاسود والابيض أن يلون ، ويشغل مساحات اللوحة بقيم خطية متنوعة لا تقل جمالية عن اللون ، واستخدم أكثر من وسيلة جمالية ، فتارة يعتمد على خلفية سوداء «مساحة صماء بالاسود . ويحرك ويبنى بالفراغ الابيض مختلف عناصر اللوحة ضمن ايقاع حركي شكلي ولوني ، حركة العناصر التعبيرية من جهة وحركة البقع البيضاء على السطح الاسود «الخلفية» من جهة أخرى ، وفي بعض الاعمال يستخدم المساحة السوداء الصماء الى جانب الفراغ الابيض الذي يعطي الحس بالمساحة ويحيط كل ذلك بمساحات تشكلت عبر خطوط دقيقة يرصفها الى جانب بعضها وكأنها قطعة من نسيج ، وهنا يبدو وكأنه ينسج السطح كما تنسج عاملة السجاد ويصل في بعض الرسوم ( اسود وابيض ) الى عالم غني بخطوطه المتنوعة قيمة جمالية «الخط الدقيق - الخط الثخين - الخط اللين - الخط القاسي» ،

تراث صنعاء والحفاظ على عمارة المدينة القديمة ، سورها ، وابوابها ، ومبانيها ، ومن هنا يأخذ الجانب التسجيلي عند «قواد» مشروعيته ومبرره ، بل وضروته ، الا أن مهمة الفنان ليست تسجيلية فحسب ، لذلك نراه في تجاربه الأخرى يتجه لبناء أسلوبه ، الخاص دون أن يبتعد عن نفس العناصر التي استخدمها في أسلوبه التسجيلي ، وهنا يمارس حريته محققا ذاته ، عفويته ، رقة أحاسيسه ودفق انفعالاته ، فالخط المسكون للعناصر المتنوعة «عمارة - أرض - انسان - حيوان - أشياء» يمارس حضورا رقيقا ممتعا شاعريا ، في ليونته وانسيابيته ، وتشكيله العالم الجديد الذي يعتمد اساسا على التبسيط والتلخيص والتحوير لعناصر واقعية وتراثية متنوعة .

وفي لوحات الرسم «تقنية الحبر على الورق» ، يصوغ عبر الخط اللين الرقيق كتلة الانسان ولونه خطوطه ، وكتلة الجبل وصلابته ، ومساحة الأرض



ضوار الفتيح - زعيم يمني

واخيرا المساحات الزخرفية المستخدمة كتصوير لا كزخرف وذلك بما تحمله من قيم جمالية ودلالات تعبيرية .

واذا درسنا العنصر الواحد في اللوحة [ رجل - امرأة - طائر - حمار - شجرة - وجه - منزل - سهل - جبل - صخرة - سمكة .. الخ ] نجد اننا امام عناصر مصاغة من جديد ، فالطيور في اللوحة ليست الطيور التي نراها في الواقع ، والحمار ليس ذلك الرمز الذي يحمل اثقاله ، فالتحوير يقود الى عنصر جديد في جمالياته وما يحمله من مضامين رغم اقترابه من الواقع : فجمالية « الحمار » وخطوطه اللينة ووداعته لا تقل عذوبة عن جمالية « الفزال » او « العصفور » - مثلاً - . حتى المضامين الذي يحملها في شكله وحركته وتعبير وجهه نراها جديدة وخاصة ، اهو الحمار الرمز ؟ ام هي رؤية جديدة ؟ ام قيمة خاصة ؟ .. لا جدال اننا حيال شكل غير

فيزيائي للحيوان وبالتالي فهو يحتمل التأويل في المعنى ويحتمل التعبير عن مختلف الافكار والحالات والمضامين ، وبالتالي فهو يمثل رؤية جديدة ، ومع ذلك فهو ليس وحيدا ، ليس بمعزل عن الارض والانسان ، لاننا نراه في جميع اللوحات يعيش مع الانسان في حياته اليومية ويتنقل في السهول والجبال ، وصولا الى خصوصية جمالية وتعبيرية ورمزية ، تماما كما قال الفنان : [ هي عناصر تشكل نسيج الحياة ] ونحن نقول هي عناصر تشكل نسيج العمل الفني والحياة في العمل الفني بالمعنى الجمالي ، وليس جديدا ان نقول : [ ان كل ما يحيا في الحياة هو وحده القادر على الحياة في العمل الفني ، وخصوصية الفنان وطييعته واصافته تكمن في اقناعنا بعالمه وكأنه عالم عشناه او نعيشه او نطمح الى الحياة فيه ، وهنا تكمن جمالية « فؤاد » الفنان والانسان .. المخلص لواقعه ، العاشق لبيئته ، للحياة الريفية ، للطبيعة ، ولكل ما يتحرك على ارضه ، وحين رسم صناعاء القديمة والقرى الساكنة في قمم الجبال ،





فؤاد الفتيح - حامله اللدة

لا تمثل ما هو سيريالي أو رمزي أو تعبيري أو واقعي، لكنها تمثل أسلوبا خاصا افاد من مختلف الاتجاهات العالمية المعاصرة والجماليات التراثية الشعبية، والمتحفية القديمة، وعاطفته، وبوعيه وعقله، بالشيء ونقيضه، وصولا الى تجربة هي تجربة « فؤاد » تحديدا، والشيء الهام يكمن في خصوصية التحوير لمظاهر الواقع وخصوصية الصياغة والبناء وغفوة الانجاز، العفوية التي نراها ماثلة في أكثر الموضوعات واقعية او خيالا، وهنا تكمن اضافة الفنان وريادته في الوصول الى شخصية فنية لا مثيل لها، شخصية لا تنفي الواقع لكن تعيد تكوينه من جديد، بما يتلاءم مع خصوصية الجمالية والمحتوى والرؤية، وبذلك يمكن ان نقول ان ما يقدمه ( فؤاد ) يمثل اضافة على الساحة التشكيلية في اليمن، ويمثل الريادة بالمعنى الدقيق، وهنا تكمن جمالية الفنان والانسان.

والمنازل المحفورة في الصخر عجنها بطين المحبة، وبخطوط دقيقة لينة في منتهى الرقة محققا حوارا متمعا بين جمالية العمارة وقساوة الطبيعة، ولم يترك تفصيلا معماريا الا وعالجها في عشرات الرسوم مؤكدا على التنوع في البناء الفني، والتنوع في تصوير المشاهد العامة البعيدة واللقطات القريبة، تماما كما المصور الضوئي لكن بعين الفنان لا عدسة المصور فثمة لوحات تمثل عشرات المنازل ( صنعاء القديمة ) المتداخلة والمحاطة بسور جميل، واخرى تعكس منزلا او بابا او جنارا ونافذة [ مشهدا تفصيليا لعمارة اصيلة ] وتنسحب هذه المسألة على تصويره المرأة التي عالجها في سلسلة من اللوحات مؤكدا على حالاتها الانسانية والابعاد التي تمثلها في الحياة، ففي لوحة ( الام ) يصبح الطفل جزءا من المرأة الام ويحاط بخطوط ليست زخرفية فحسب، لكنها تنضج من داخل الام، من المعاني الانسانية التي تمثلها، وفي لوحة ( ثلاث نساء ) تتداخل الوجوه في صيغة تمثل أكثر من رمز، وحدة القيم ووحدة الحالة الانسانية وفي اطار زخرفي متميز بتميز الاجواء الزخرفية المحيطة، وفي لوحة ثلاثية النساء تعكس كل امرأة حالة انسانية تتمثلها في حركتها، وفي التعبير المتميز في الوجه، او لنقل في العيون، وعلى خلفية تشكلت عناصرها من الطبيعة والفرسان. ويصل « فؤاد » الى اللوحة الاسطورة واللوحة الملحمة والالوحة الرمز كما في لوحة بعنوان « ( رمز رقم ٢ ) » حيث يجمع في بناء اسطوري، او لنقل عبر علاقات اسطورية حياة متكاملة بواقعها، وجنورها، وتراثها، ويوظف كل عنصر من عناصر اللوحة، توظيفا رمزيا، وتعبيريا في آن واحد، ويحقق الجانب اللحمي في علاقة الرموز ببعضها وما تعكسه أخيرا من افكار ومضامين ذاتية وواقعية وتراثية.

ترى هل يمكن ان نحصر تجارب ( فؤاد ) ضمن اتجاه او أسلوب محدد؟ باستثناء لوحاته التسجيلية التي تمثل تصورا واقعيا لمظاهر العمارة اليمنية، نقول لا، ذلك ان ( فؤاد ) لا يحصر نفسه ضمن جمالية محددة، وتجاربه المتنوعة لا تمثل بحثا في اساليب معينة، فقد نجد ما هو تعبيري، وما هو سيريالي، وما هو رمزي، وما هو واقعي في مختلف تجاربه، الا ان بحثه ليس في أسلوب محدد لكن في شخصية متميزة نراها حاضرة في مختلف تجاربه، وقد يستدعي الموضوع اشكاله كما في لوحة ( الطيور ) او ( رمز رقم ٢ ) او ( ثلاثية النساء ) او ( حاملات الحطب ) او ( الرحلة )، الا ان تجربته مجتمعة

# الفنان اللبناني

بين

## التأثير الأوروبي والتراث الإسلامي

فضل زيادة

مدخل :

الموضوع الذي نتناوله حول التصوير اللبناني من زاوية المؤثرات التي تكونه ، والتي تسهم في بلورته واعطائه طابعه في الوقت الراهن ، ووقوعه بين تأثيرين كبيرين الاول : هو التأثير الاوروبي الغربي والثاني : هو التأثير التراثي الاسلامي ، هذا الموضوع ككل يدخل في اشكالية اوسع بكثير ، لان مجمل الثقافة العربية اليوم ، بما في ذلك الثقافة الفنية ، تقع تحت تأثير هذين العاملين الحضاريين الكبيرين ، ففي الوقت الذي تريد الثقافة العربية ان تكون منفتحة على العصر والحداثة ، تجد نفسها مضطرة لان تبحث ايضا عن جذورها واصولها وشخصيتها ، ومن هنا فان الفنان التشكيلي ، بصفته مساهم في تكوين ملامح الثقافة ، يجد نفسه في وسط هذا المناخ الذي تتنازع فيه التأثيرات المسهمة في تكوينه .

والواقع ان ( لبنان ) هو من اوائل البلدان في الوسط العربي التي اطلت على ثقافة اوروبا وحضارتها الى جانب مصر ، فاذا كانت مصر قد عرفت حضارة الغرب العلمية والثقافية والفنية مع حملة يونانبرت عام ١٧٩٨ م ، الذي جاء الى مصر تواكبه بعثة موسعة من علماء وخبراء وادباء وفنانين ، فانفتحت في مصر آفاق مرحلة جديدة من النهضة التي اتسمت باقتباس ما في اوروبا في علوم وفنون . اذا كان هذا هو الوضع في مصر ، فان لبنان لم يتاخر كثيرا في تعرفه ايضا الى حضارة وعلوم وفنون اوروبا ، ولكن ، ليس عن طريق حملة عسكرية ، وانما عن طريق الارشادات والمدارس التي افتتحها مبشرون اوروبيون ، وامريكيون ، في بدايات القرن التاسع عشر ولا شك بان صلات لبنان مع الغرب سابقة لهذا التاريخ بزمان طويل نسبيا ، فلبنان بلد يتشكل سكانه من مسلمين ومسيحيين ، وقد كانت للمسيحية صلات مع الكنيسة الكاثوليكية ، والعالم الكاثوليكي بشكل عام . لهذا نستطيع ان نرد هذه الصلات الى القرن السادس عشر والسابع عشر ، في الوقت الذي كانت فيه الروابط الدينية اقوى من الروابط القومية او الوطنية .

ان الصلات الدينية بين مسيحي لبنان واوروبا قد افسحت المجال لانواع متعددة من التأثير ، وخصوصا في المجال الثقافي الذي يشمل الفنون لكن هذه التأثيرات لم تصبح واضحة الا في القرن التاسع عشر بشكل صريح .

ولا بد لنا هنا من ان نذكر ان المسيحيين في لبنان كانوا يعيشون في وسط اسلامي واسع ، ومن هنا فانهم اكتسبوا في الاساس المعطيات الثقافية المسيطرة في هذه البيئة الثقافية - الاسلامية ، واذا كان الموقف الاسلامي الفقهي قد استقر على الرأي القائل بمنع التصوير عموما وتصوير الانسان خصوصا ، فان ذلك قد ادى الى تحول التعبير الفني في الاسلام عن موضوعات التصوير الى اشكال اخرى من التعبير : الخطي والزخرفي ... الخ . وان كنا لا نعدم العثور على محاولات في التصوير وخصوصا في بلاد فارس وتركيا .

لقد اهتم المسلمون خصوصا بالخط واعطوه اشكالا فائقة في تنوعها ودقتها . وتتفق آراء العديد من الباحثين على ان المسلم يجلب لفته التي هي لغة كتابه المقدس اي ( القرآن ) الذي نزل باللغة العربية ، ومن هنا فان اعتناؤه بكتابة اللغة هو نوع من احترامها وتقديسها .





## داود القرم

ومن هنا الألوان الزاهية أو الفاتحة ، ومن هنا أيضا تأتي المواد الترابية والجصية ، بدلا من المواد الزيتية المستخدمة في الرسوم والتساوير .

كل هذه المعطيات التي نذكرها هنا باختصار ، والتي تحتاج إلى تفصيل لاحق . تضعنا في إطار الموضوع الذي ننوي معالجته ، وأمامنا الآن العودة إلى حدود موضوعنا لنسبر مسيرة التصوير اللبناني ضمن المؤثرات التي ساهمت في تكوينه .

وعوضا عن الايقونات التي نجدها لدى البيزنطيين والتي تتمحور حول تصوير العذراء ولدها ، وعوضا عن الجداريات التي نجدها في الكنائس الكاثوليكية ، والمستوحاة من موضوعات توراتية ، فإن المسلم الذي اعتنى ببناء المساجد والقصور قد استعاض عن الرسوم والتساوير ، بالزخارف لتزيين عمرانه ، إن الزخرفة تقوم بالاساس على وحدات هندسية وتجريدية ملونة تملأ المساحات والاعمدة والقباب ، عبر استخدام تقنيات تتناسب مع هدف الاستعمال ،



حبيب سرور

## ١ - بدايات التصوير في لبنان :

حين نعود في لبنان الى استعادة اجواء المدينة والقرية اللبنانية ، كما كانت عليه قبل قرن او قرنين او ثلاث على ابعد تقدير ، فاننا لا نعثر على غير رسومات اعدّها رحالة عبروا مناطق مختلفة من لبنان، ومن القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، يمكننا ان نحصي مجموعة من عشرات الرسومات لمشاهد لبنانية تتمثل فيها الطبيعة والانسان ، فهناك لوحات لقرى ومدن ومناطق لبنانية مختلفة رسمها فرنسيون وايطاليون وأوروبيون مختلفون ، وهناك أيضا تصاير للبشر من أبناء الريف او الساحل او المدينة ، ونساء ورجال ومن فئات اجتماعية مختلفة بأنبيائهم التقليدية المختلفة أيضا ، وهناك أخيراً تصاوير للمعالم من قلاع وابراج وانهار ، وأشجار الأرز ، والجبال والأنهار

الخ ، ان هذه التصاوير بمجموعها ، اذا ما ضمناها بعضها الى بعض تجد انها تمثل وتركب لدى اللبناني صورة عن بلده كما كان قبل قرنين او ثلاث .

صحيح ان هذه الاعمال التصويرية هي من صنع أوروبيون استخدموا في اعدادها تقنيات اوروبية تتراوح بين الحفر على الخشب او الرسم بالحبر والفحم ، او الزيت في مرحلة متأخرة ، الا ان هذه الاعمال قد دخلت في صلب تكوين الوعي الفني التصويري ، لدى الاجيال الاولى المحدودة العدد من اللبنانيين الذين انجذبوا الى هذا النوع من الخبرة والهواية والحرفة والموهبة بالتدرج .

ان بعض الطلاب اللبنانيين من الشباب الذين درسوا في الارشاليات الفرية التي افتتحت فروعاً





هنا هنا

مسألة دقيقة وحساسة ، فلكي يستطيع المرء ان ينظر الى بيئته باعين غيره ، لا بد وان يكون قد انفصل عن بيئته انفصالا نسبيا ، ان الانفصال هنا ليس جسديا او ماديا بقدر ما هو ذهني وثقافي ، وهذا الانفصال او الانقطاع ضروري حتى يستطيع الفنان ان يصور بيئته ووسطه بطريقة جديدة غير معروفة لدى مواطنيه من قبل ، وهذه المسألة تتجلى الى حد بعيد في اعمال الرواد من الفنانين اللبنانيين .

## ٢ - مرحلة الرواد :

يمكن ان نعتبر المرحلة التي انطلق فيها فن تصويري لبناني هي المرحلة التي تمتد بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ففي هذه الفترة بدأت تظهر اعمال ذات مستوى فني ، وفي هذه الفترة

لنشاطها في لبنان ، قد راوا اساتذتهم الاوربيين يرسمون في اوقاتهم مناظر من لبنان ، او ان هؤلاء الاساتذة بداوا يعلمون تلامذتهم شيئا عن اصول التصوير بالحبر او الزيت ، وقد انجذب هؤلاء الطلاب الى هذه التقنيات الجديدة التي لم تكن معروفة لديهم او في وسطهم ، والاهم من التقنية هو موضوع العمل الفني بعد ذاته ، فقد اصبحت الطبيعة المفتوحة في لبنان والانسان اللبناني موضوعات لاعمال فنية ، ومن هنا فان هذه الطبيعة وهذا الانسان في لبنان وقت تحت بصر ونظرة جديدة . ونستطيع ان نعبر من فكرتنا هذه بطريقة اخرى فنقول : ان اللبناني حين بدا ينظر الى بيئته ومحيطه كموضوع فني ، قد استعار اولاً بآول اعيان الاوربيين ، وطريقتهم في النظر الى الاشياء .

كان هذا الموضوع الذي نشير اليه هاهنا يشر

- **حبيب سرور ( ١٨٦٠ - ١٩٣٨ )** : يشبه ( القرم ) من نواح متعددة ، فقد درس في ايطاليا ، وأعجب بالمدرسة الكلاسيكية ورسم الموضوعات الدينية ، واهتم برسم الاشخاص والوجوه ، الا انه عاش مدة طويلة في مصر بعد دراسته في ( ايطاليا ) ، ولعل هذه الاقامة قد عمقت نموه الفني بسبب الاجواء الفنية التي كانت مزدهرة في مصر اكثر من ازدهارها في لبنان .

- **خليل الصليبي ( ١٨٧٠ - ١٩٢٨ )** : يختلف عن سابقه في كونه درس في بريطانيا والولايات المتحدة وفرنسا . وتأثر بالمدرسة الرومانتيكية ، فأهمل التصوير الديني واهتم برسم الجسد وخصوصا المرأة .

- **جبران خليل جبران ( ١٨٨٣ - ١٩٣١ )** : كاتب وشاعر ورسام لبناني له مؤلفات عديدة بالعربية والانكليزية ومن بينها كتابه « النبي » ، هاجر الى الولايات المتحدة مع اهله عام ( ١٨٩٤ ) وعاش فترة من حياته في باريس حيث اندهش بأعمال روران وأعجب بأعمال ( وليام بلاك ) له أعمال فنية غزيرة بالزيت والحبر .

- **جورج القرم : ( ١٨٩٦ - ١٩٧١ )** : أعماله تدل على تعلق كبير بالطبيعة ، واستخدم التقنية الزيتية ، التي رسم بها الطبيعة والجسد .

- **قيصر الجميل : ( ١٨٩٨ - ١٩٥٨ )** : درس على الصليبي ، ثم سافر الى باريس عام ( ١٩٢٧ ) تتراوح أعماله بين الكلاسيكية والانطباعية لعب دوراً كبيراً في اعداد جيل من الفنانين اللبنانيين ، منذ أن عكف على تدريس الرسم من سنة ( ١٩٣٠ ) وحتى أواخر حياته ، وهو الذي أسس الاكاديمية اللبنانية .

- **مصطفى فروخ : ( ١٩٠١ - ١٩٥٧ )** : درس في أوروبا وعرض أعماله في روما وباريس ونيويورك ، اهتم بتصوير الوجوه والموضوعات الشعبية ، والموضوعات التاريخية أيضاً وتعبر أعماله عن تعلق بالبيئة التي انطلق منها وبمحاولات شخصية لبحث لوحة ترتبط به ، استخدم تقنيات مختلفة من زيت وماء وحبر .

- **عمر الأنسي ( ١٩٠١ - ١٩٦٩ )** : درس على الصليبي ، ثم سافر الى باريس ، واشتهر بالوانه ، ومحاولاته لادخال عناصر ثقافية تراثية في لوحاته ، رسم بالزيت والماء على السواء .

- **صليبا الدويهي : ( ١٩١٢ - )** : درس على سرور ، وسافر الى باريس ، وتقيم مسيرته الفنية الى مرحلتين الى لبنان عمل لفترة في تزين قصر البطريركية بتكليف من البطريرك . لكنه عاد وغادر الى



يوسف الحويك

بدا الفنان اللبناني ، او طالب الفن اللبناني يذهب الى اوروبا ليتعلم اصول التصوير ، وهذا يعني انه انفصل عن بيئته جسدياً ونفسياً وثقافياً ، ليضع نفسه في اجواء حضارة اوروبية متقدمة بالنسبة لمجتمعه وبيئته من زوايا متعددة .

ويمكن ان نحصر اسماء الرواد بالفنانين التاليين : ( جبران ) و ( الصليبي ) و ( فروخ ) و ( قرم ) و ( سرور ) و ( جميل ) و ( وهبي ) و ( الدويهي ) .

ونقدم الآن لمحة سريعة عن أعمالهم واسهامتهم بلورة اسس التصوير اللبناني .

- **فلوود القرم : ( ١٨٥٢ - ١٩٣٠ )** : درس في ايطاليا وأعجب بأعمال الكلاسيكيين ورافائيل خصوصاً ، وحين عاد الى لبنان رسم جداريات ولوحات في كنائس واديرة لبنان ، مثل ( الارواح في المطهر ) و ( القديس يوحنا المعمدان ) ، وهي موضوعات معروفة في الكنائس والرسم الديني الاوربي ، وولع برسم الوجوه ومن أعماله لوحة ( للبابا بولس التاسع ) .











صليبا لدرسي

( معاوية واول اسطول عربي ) ، وكذلك لوحته ( عقبة بن نافع امام المحيط الاطلسي ) ، ففي هاتين اللوحتين الزيتيتين نستطيع ملاحظة تأثير الفنان الفرنسي (دولاكروا) الذي اعاد مشاهداً ضمن المعارك والاحصنة وخصوصاً لانه اقام في الجزائر ، إن الاجواء العربية - الاسلامية ، التي نراها حاول ان يصورها (دولاكروا) قد اغنت مخيلة فروخ ايضاً الذي اقام من هذه الاعمال مثالا له .

وكذلك بأن ( جبران ) تأثر على السواء برودان كما تأثر اجواء الميثولوجيا الايطالية ، واذا كان ادب جبران يعبر عن نزعة انسانية وصوفية فانه قد وجد في أوربة من أعمال ما يرضي نزعته هذه .

ان آثار مختلفة أوربية نجدها لدى فنان واحد ، كما في الأمثلة التي أوردها او التي سنذكرها ، و ( صليبا ) الذي درس في أوروبة وعاد الى ( لبنان ) سيعمل أولاً من تزيين الكنائس برسوم دينية تقوم حالياً في ( الديان ) و ( زغرتا ) ، وقد تأثر خصوصاً بال غريكو ، لكننا نجد في أعمال ( الدويهي ) ايضاً آثاراً انطباعياً بارزاً خصوصاً حين يتحول الى رسم الطبيعة والموضوعات الطبيعية ، لكن الدويهي سينقل بعد

الولايات المتحدة عام ١٩٦٠ وبذلك تبتدى مرحلة جديدة من سيرته الفنية تتميز بتأثره بالمدارس الحديثة بما في ذلك التجريدية .

— رشيد وهبي : درس في مصر وفي أوربة وهو فنان انطباعي ، تلك هي أبرز اسماء الفنانين الرواد في لبنان مع سيرهم المختصرة . ونلاحظ الامور المشتركة التالية التي تجمعهم :

— فقد درس جميع هؤلاء الرواد في بلدان اوربية ، وكانت مرحلة الدراسة بالنسبة لكل منهم بمثابة مرحلة إعداد وتكوين تقني وموضوعي ، حيث تدرب كل منهم على التقنيات التي يستلزمها التصوير الزيتي او المائي ، وكذلك فان كل واحد من هؤلاء الرواد قد تأثر بمدرسة من المدارس المعروفة في الغرب : ( الكلاسيكية ) او ( الرومانتيكية ) او ( الانطباعية ) . وإن غلبت على أعمالهم النيوكلاسيكية والتجارب الشخصية الخاصة .

### الأثر الأوربي :

إذا ما تتبعنا الأثر الأوربي في أعمال هؤلاء الرواد وجدنا انه كان شاملاً ، فقد حاولوا جميعهم ان يطبقوا التقنيات وطرق العمل الأوربية ، ونقلوا خبراتهم الى الواقع اللبناني ، وخصوصاً الطبيعة ، بعد ان انبهروا بأعمال الفنانين الأوربيين الكبار ، وعندما عاد هؤلاء الفنانين اللبنانيين الرواد الى بلدهم أخذوا ينشرون مبادئ الفن الأوربي ، وإن كان في المعارض التي اقاموها او في معاهد التي يدرسون فيها ، ومن هنا فان هؤلاء أصبحوا وسطاء ، بين فيما تعلموه بين أوربة والجيل بل الاجيال الجديدة من الفنانين الشباب .

وحين نتفحص أعمال هؤلاء الفنانين الذين بدأوا مع بداية القرن نجد ان ( قيصر الجميل ) الذي اسس الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة عام ( ١٩٢٣ ) كان شديد الإعجاب بالمدرسة الانطباعية وخاصة أعمال الفنان الفرنسي ( رنوار ) وكانت المواضيع التي تناولها والالوان التي استخدمها قريبة من موضوعات والوان ( رنوار ) .

اما ( مصطفى فروخ ) فقد تأثر بفن النهضة الايطالية وكذلك بالانطباعي الفرنسي ( بول سيزان ) ، ان الطبيعة اللبنانية وخصوصاً الريف اللبناني حيث الاشجار وبيوت القرميد التي انشئت منذ أيام فخر الدين الثاني في مطلع القرن السابع عشر أصبحت قريبة من الريف الفرنسي ، ان ( فروخ ) نفسه الذي كان مسلماً ونشأ في بيئة بيروتية اسلامية متعلقاً بتاريخه ، لهذا نجده سيقوم في تسجيل بعد المواقع التاريخية الشهيرة في أعمال ضخمة له ومن ذلك لوحته التي تحمل عنوان

لا بد لنا ان نذكر هنا ، ونحن نتحدث عن الأثر الأوربي في الفن اللبناني من ان نذكر دور فنانين اوربيين عاشوا ودرسوا في ( لبنان ) واقاموا العديد من المعارض ، ومن هؤلاء : ( مانيتي ) و ( سير ) و ( غيف ) و ( راتنسكي ) . فلقد كان مانيتي شديد الإعجاب بأعمال سيزان وكان يطلب من تلامذته - حسب اقوالهم - ان يعالجوا مواضيع الطبيعة اللبنانية حسب طريقة سيزان .

واذا ما تتبعنا الأثر الأوربي مع مرور الزمن سنجد انه يتوسع تلقائياً ، فمدينة ( بيروت ) التي كانت ولا تزال أبرز عاصمة ثقافية في الشرق العربي . قد استقبلت وخلال أعوام عديدة معارض خاصة لكبار الفنانين الأوربيين أمثال ( رنوار ) و ( مونيه ) و ( دالي ) و ( بيكاسو ) و ( ماتيو ) و ( ماسون ) و ( كارزو ) و ( رودان ) التي اقيمت معارضهم في قاعات عرض في بيروت ، ان الدور الثقيفي لهذه المعارض فقد كان كبيراً مما ترك أثره في الفنانين اللبنانيين ، الذين كانوا ايضا يتابعون النقاشات والمحاضرات والندوات التي توافق هذه المعارض .

ومنذ ( جيل الرواد ) الذين تحدثنا عنهم قبل قليل وحتى يومنا الحاضر نجد ان مئات اللبنانيين من الفنانين الشباب قد ذهبوا الى أوربة ليتعلموا الرسم والتصوير وعادوا الى بلدهم مشبعين بأثرها الفني .

ومع ذلك فان اللبناني لم يعد يحتاج الى الذهاب الى أوربة ليتعلم أثرها وتقنياتها الفنية بل يستطيع ان يتلقى ذلك من اساتذته الذين درسوا في أوربا . لقد قطع التصوير اللبناني منذ انطلاقة الاولى مع الرواد وحتى يومنا الحاضر ما يقرب من المئة عام . وخلال هذه المدة ترسخت تقاليد فنية تعتبر اصول وتلونات الفن اللبناني في الفترة الحديثة والمعاصرة .

واذ ما تعقبنا أعمال الفنانين اللبنانيين خلال قرن من الزمن ، نجد انفسنا وكأننا نتابع مسيرة التصوير الأوربي بشيء من الاختصار والتكيف . فلقد شهد الفن اللبناني تقليدا لأعمال رافايل وآل غريكو وحتى كاندنسكي وبيكاسو . وهكذا فان المدارس الفنية الشهيرة قد عرفت في لبنان من كلاسيكية ورومانتيكية وانطباعية ورمزية وتكعيبية ووحشية وتجريدية .

ويمكننا ان نلخص الأثر الأوربي الذي تأصل في الفن اللبناني من خلال النواحي التالية :

- المستوى التقني : وذلك عبر استخدام القماش والورق ، واللوان الزيت والماء والحبر .



رشيد وهبي

( ١٩٥٠ ) وبعد هجرته الى امريكا الى عالم فني ، مختلف تماما ، اذ انه سيفوض التجريدية المزدحمة في ( امريكا ) ان اعمال التجريدية لا تختلف بشيء عن اعمال الأميركيين ولا يمكن تمييزها إلا عند تفحص ألوانه التي فيها شيء من طبيعة الشرق . أما ( رشيد وهبي ) فقد درس في ( مصر ) ثم سافر الى أوربة حيث اكتشف الانطباعيين بدوره ، وعندما عاد الى لبنان ، فانه كان يدرس طلابه طرق المدرسة الانطباعية .

ونلاحظ من خلال الامثلة السالفة كيف ان المدارس الأوربية الفنية دخلت الى ( لبنان ) وخصوصاً المدرسة الانطباعية ، والسبب في ذلك ان الانطباعية كانت راتجة في أوربة آنذاك ، كذلك فان الموضوعات التي تناولها وطريقتها في العمل تتناسب مع ثقافة الجمهور وتقبلهم للعمل الفني ، لهذا فاننا لن نجد تأثراً بالمدارس الحديثة الا في مرحلة لاحقة .

ومع ذلك فان المدارس المختلفة كان لها اتباعا في لبنان من كلاسيكية ورومانتيكية ، وكذلك التكعيبية والسوربالية والتجريدية ، وخصوصاً لدى الجيل اللبناني الشباب من الفنانين .





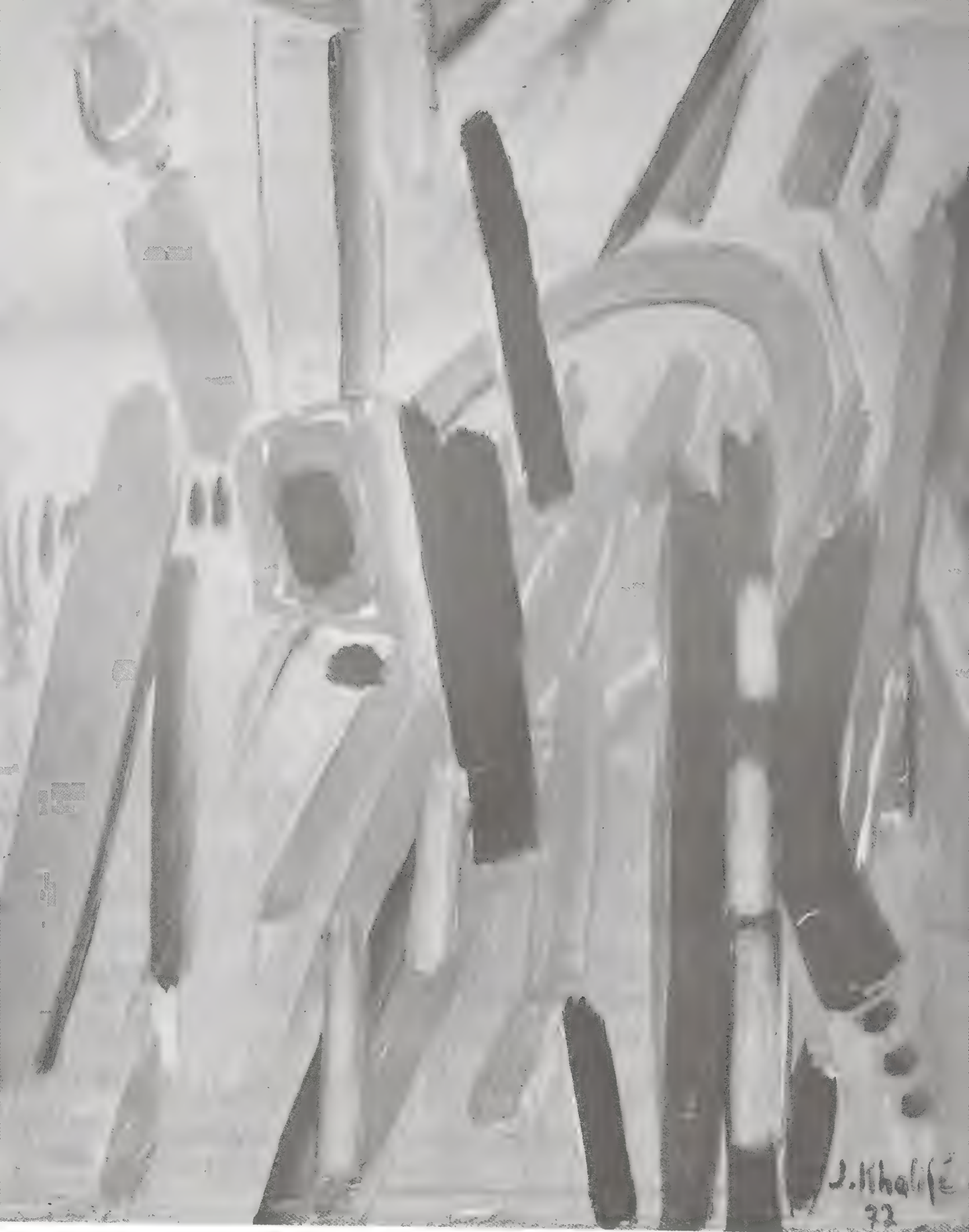
شفيق عبور

#### ٤ - التراث الاسلامي :

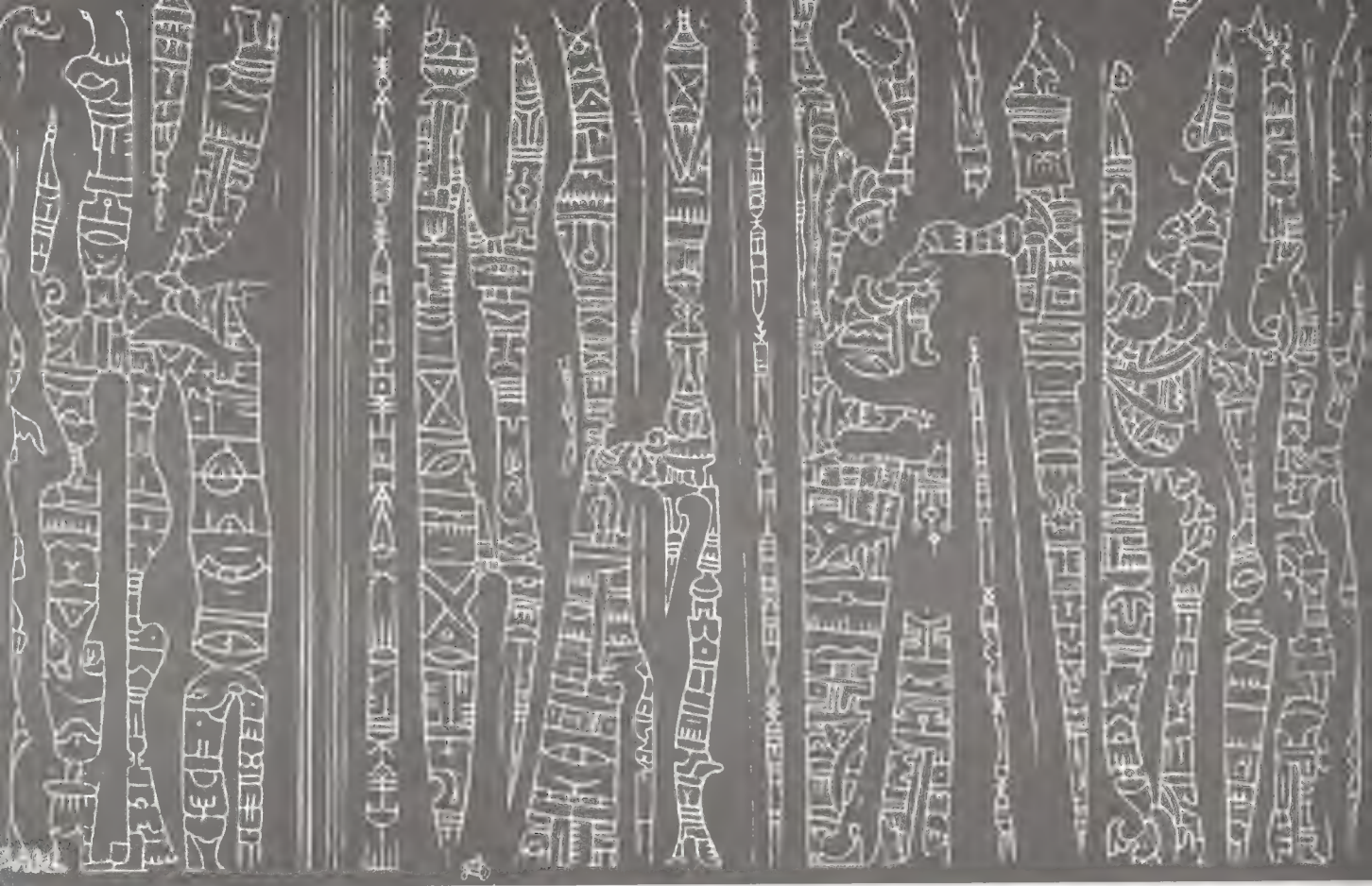
ذكرنا في مطلع هذه الدراسة ان المسلمين قد اتجهوا الى الزخرفة والخط % ليستعيضوا عن رسم الانسان والطبيعة ، ومن هنا فان التقنيات الزيتية والمائية ،

- المستوى المدرسي : الذي تمثلت فيه المدارس الفنية الاوربية الشهيرة .

- المستوى الموضوعي : عبر تناول موضوعات الطبيعة والانسان ورسم موضوعات التاريخ والدين .  
والميل الى نقل البيئة الى الفن .







جميع عقل

لم تكن مشهورة لديهم، وحين حاول بعض الفنانين الاوائل ان يستعيدوا تاريخهم عبر لوحاتهم فانهم فصلوا ذلك عبر تقنيات وطرق اوروبية في المعالجة الموضوعية ، ومن هؤلاء ( الجميل ) و ( فروخ ) و ( الانسي ) الذين صوروا موضوعات تاريخية متأثرين بطرق الاوربيين انفسهم في تنوع المواضيع التاريخية الإسلامية فانه استلهم ( دولاكروا ) من بين آخرين .

وبالنسبة لمصطفى فروخ المسلم الذي يعرف ان مواقف شيوخ الاسلام لا ترحب برسم الوجوه والطبيعة التي يرسمها ، اذا كانت لا تحرمها اصلا ، فقد كتب مقالا بين عدة مقالات كان يكتبها في لمجلات ، بعنوان : الدين والفن | تحاشى فيه الحديث عن تحريم الاسلام للرسم ، اذ انه لم يتعرض لهذه النقطة بتاتا ، ولكنه تحدث بطريقة خاصة فقال : [ وبالنتيجة ان الفن يعاون الدين في رسالته في الكشف عن عظمة الخالق ويقرب

الانسان من الله اذ يفتح لنا نافذة رحبة نطل منها على الطبيعة فنطلع على كنوزها المحجوبة عن انظار عباد المادة ، ومن خلال روائع الطبيعة ، وكنوزها المفعمة بأسرار نتعرف بها الى عظمة الله ... ] . والخلاصة ان ( فروخ ) يريد بهذا الكلام ان يقول بان الفن يلتقي مع الدين في غايته الاساسية وهي الايمان بالله .

إن هذا الوقف بحد ذاته لا نجد ما يعارضه اليوم ، فقد تقبلت جميع الاوساط ، بما في ذلك المتدنية ، الاقرار بتقبل التصوير ، لكن هذه النقطة لم تكن كافية لكي تردم الهوة بين ما يرسمه الفنان اللبناني وبين ترائه الاسلامي والشرقي .

ومن هنا فان المحاولات جرت ، ولا تزال تجري ، لنقل عناصر فنية تراثية الى اعمال الفنانين المعاصرين في لبنان ، وهذا الموقف بحد ذاته يلتقي مع مناخ فكري وثقافي هام ، يريد ان يتخلص من ضغط الطرق



عارف الرئيس

ولكن لنلاحظ المفارقة والاشكالية العميقة : اذا كان الفنان المليء اعجابا بحضارة وفنون اوروبا ، نجد في اوروبا ذاتها نزعة للتحرر من المركزية في الثقافة والفن، فان هذا الفنان الشاب سيندفع لتقليد هذه الراوية في اوروبة ، لأنها تلتقي وتتفق مع ميله الطبيعي للعودة الى تراثه واجوائه الشرقية . ويمكننا القول باختصار ان بداية استلهام التراث الاسلامي الشرقي بدأت على شكل محاولات تفرقة متائرة ببعض المحاولات التي ظهرت في اوروبا في هذا المجال وعلى هذا النحو .

ولنلاحظ الآن كيف تمت العودة الى استلهام التراث الاسلامي .

بدأت العودة الى استلهام عناصر من التراث الاسلامي في بدايات الستينات من القرن الحالي ، اي منذ حوالي ربع قرن من الزمن فقط ، وقد بدأت هذه

والمناهج الأوربية في مجالات الأدب والفكر والفن ، فكما عرى الحديث عن مدرسة تاريخية عربية أو علم اجتماع عربي اسلامي ، كذلك فان الحديث يتناول اليوم موضوعات : الفن الاسلامي ، التراث الاسلامي في الفن .

هنا من ناحية ، ومن ناحية أخرى : فان الفنان اللبناني الذي درس في أوربة كان بإمكانه ان يلاحظ ، وهو الشديد الاعجاب بالغرب ، ان معلميه الاوربيين اعجبوا بشرقه ايضاً ، كمناخ ساحر او الوان دافئة او اي شيء آخر ، وكان يستطيع الفنان اللبناني ان يراقب شرقه في اعمال ( دولاكروا ) و ( ماتيس ) و ( غوغان ) وغيرهم . لهذا فان العودة الى التراث الشرقي والاسلامي لم تكن كلها رد فعل يرفض أدوات ومناهج ، وطرائق الغرب ، ولكن في جزء منها تقليد لأوربة في حلقة من حلقات تطورها .







أمن الباشا

وفي المدخل الى هذه الدراسة ذكرنا مدى اهمية  
وقيمة ، بل قدسية الحرف العربي بالنسبة للمسلم ،  
فالحروف العربية هي التي تشكل لفة الاسلام القرآن  
الذي هو كلام الله بالنسبة للمسلم . ومن هنا فان  
الحرف او ( الخط العربي ) احيط على الدوام بالعناية  
والإجلال ، فظهرت منذ بدايات الاسلام ، اجيال من  
الخطاطين الذين كانوا يعمدون باستمرار كتابة القرآن  
وآياته ميز بخطوط عديدة عرفت باسماء متنوعة ، وكانت  
ترين بالالوان وماء الذهب .

ومن هذه الخطوط واقدما ( الخط الكوفي ) ثم  
الخطوط ، الديواني والنسخي وغيرها ، ولهذا

العودة في ( لبنان ) كما بدأت في غيره من البلدان المجاورة  
مثل العراق وسورية . وسنهمل من حسابنا المحاولات  
التي بذلت لتصوير البيئة المحلية او الموضوعات  
التاريخية . لانها عولجت في الأساس وفقا للتقنيات  
والطرق الأوربية اصلا ، إنما نقصد بالعودة الى التراث  
تلك المحاولات التي حاولت ان تنطلق ولو جزئيا من  
التراث الفني الاسلامي .

الاتجاه الأساسي في العودة الى التراث الفني  
الاسلامي كان يتمثل في معالجة عصرية للحرف العربي  
والخط العربي ، وتعرف هذه المحاولة برمتها باسم  
( الحروفية ) اما اصحابها فيعرفون باسم الحروفيين .





منير نجم

**والشعبي** : المثل بالماضي في سبيل خلق لوحة لها موضوعات جديدة لا نجدها في الموضوعات التي تناولها الفن الاوربي - بعامة .

**٤ - الألوان وخصوصا الألوان الزاهية اللاطيفية**  
مثل : الذهبي، والفضي والقرمزي واللازوردي ،  
والألوان الفاتحة عموما ثم الألوان الترابية .  
تلك هي العناصر الكبرى في العودة الى التراث وهي على التوالي :

( الحرف ) و ( الزخرفة ) و ( القصص الشعبي )  
( الألوان ) .

وسنحاول ان نراقب الكيفية التي تجلت فيها هذه العناصر في اعمال الفنانين اللبنانيين :

من اوائل الفنانين اللبنانيين الذين عادوا الى الحرف العربي نذكر ( سعيد عقل ) ( من الضروري ذكر اهمية فنه وحياته . ) ، الذي بقي طبعاً في اطار التقنية الاوربية ، اي في اطار الألوان الزيتية والحب ليدخل الحرف في اعماله كقيمة تجريدية . لان ( سعيد

فان كتابة الخط بما يحتويه من رمزية وصوفية وتجريدية قد احتوى طاقة هائلة ، فنية هائلة بالنسبة للفنان العربي والانسان العربي ، ولكي ندلل على ما تحتويه الايات المخطوطة او العبارات المخطوطة او العبارات المخطوطة نذكر انه لا يخلو بيت من بيوت المسلمين على امتداد انتشارهم من لوحة خطية لآية او حكمة او مثال او عبارة شتى .

وعندما بذل عدد من الفنانين العرب واللبنانيين ، محاولات لاستعادة القيم الفنية للحرف العربي وادخالها في اعمالهم ، فإن محاولاتهم هذه جاءت تبعا للظروف التالية :

**اولاً : الرغبة لديهم في العودة الى قيم من تراثهم**  
بعد رحلة اغتراب فنية امتدت لسنوات طويلة ، وهذا العامل يدخل في صميم محاولات البحث عن الشخصية الاساسية ، بعد ان تولد لدى العربي والمسلم الشعور بالاغتراب وخصوصاً على صعيد التعبير الفني والثقافي .

**ثانياً : تناسبت العودة الى « الحروفية » مع**  
بروز المدرسة التجريدية في الغرب . ان الاتجاه التجريدي يتلاءم بشكل عام مع ما يحتويه الحرف العربي من شكل تجريدي . ومن هنا اصبح بإمكان الفنان التشكيلي العربي ان يخاطب العالم فنياً بلغة تلقى صدى وتفهّم وقبول .

**ثالثاً : تناسبت هذه العودة ايضا مع الرغبة في اضعاف صيغة خاصة على اللوحة التشكيلية لدى الفنان العربي ، هذا الفنان الذي يريد ان تكون له وسائله الخاصة واساليبه التعبيرية الخاصة والتي لا يقلد فيها الآخرين على الدوام .**

★ ★ ★

واذا كنا قد قصرنا حديثنا حتى الآن على الحروفيين والحروفية ، فيتوجب علينا ان نذكر كافة العناصر الفنية التراثية الاسلامية التي استلهمها الفنانون اللبنانيون والعرب ، فبالإضافة الى الحرف نذكر ما يلي :

**١ - المحاولات الزخرفية : اي استلهم العناصر**  
الزخرفية الهندسية، من مثلثات ومسدسات ومثمنات وشجيرات وتوريقات والتي استخدمت في زخرفة وتزيين المساجد والمباني عموماً ، واخذ هذه الوحدات الزخرفية وتطويرها .

**٢ - استلهم عناصر العمارة الاسلامية :**  
واستخدام خطوطها ومنحنيات الرئيسية في سبيل انشاء وتكوين خطوط لوحة تراثية حديثة .

**٣ - استلهم القصص الاسلامي والتراثي**

ولعل ( وجيه نحلة ) ( بيروت ١٩٤٢ ) من أبرز الفنانين الذين تجسدت في أعمالهم محاولات العودة الى التراث الاسلامي ، الحرف العربي أساسي في لوحات ( نحلة ) وخصوصا كلمة « الله » التي يحيطها بزخارف ألوان مستمدة من تراث اسلامي عريق : [ والجديد الذي أتى به نحلة في الفن الخطوط الحروفية العربي هو انه كيفه مع نظرة جديدة لله وحرره من الارتباطات التقليدية وصممه حسب اعتبارات حديثة ].  
ان [ رفيق شرف ] ( بعلبك ١٩٣٣ ) أمضى عدة سنوات يعالج موضوعا تراثيا وشعبيا على السواء ، وهو موضوع ( عنتره ) ان عنتره هو شخصية بطولية عربية ومن أشهر شخصيات التراث العربي . لكن التراث القصصي الاسلامي أدخل ( عنتره ) في عداد أبطاله الأسطوريين ، إن علاقة ( عنتره ) بحبيبته عبله مثلت بالنسبة للذهن العربي الاسلامي كل معاني الرجولة والشهامة والوفاء وكذلك الصبر على القدر والتفاني في الحب والقوة الفائقة .

من هنا فان ( رفيق شرف ) ، ولكي يصور لم يصور عنتره في عشرات الأعمال ، إلا لكي ينقل جميع هذه المعاني المستمرة في الذهنية الحاضرة الى عمله التشكيلي ، مستخدما الحبر الصيني والزخارف الشرقية التي أدخلها جانبا في أعماله التي مثلت مشاهد من سيرة عنتره الطويلة والمنوعة الموقف - والمداخل والمخارج .

ولا شك بان هذه النقلة من جانب ( رفيق شرف ) كان لها مغزاها العميق . اذ انه نقل موضوعا شعبيا تراثيا الى مستوى العمل الفني التشكيلي وضمته معاني جديدة لا تشتمل عليها اللوحة المرسومة وفق الاسلوب الاوربي البحت . صحيح ان ( رفيق شرف ) لم يطور في تقنياته ، وانما طور في الطريقة والموضوع ، فقد انطلق من وحدة موضوعية وقصصية ليطور من خلالها أعمالا فنية متنوعة استمر في اعدادها سنوات ، واذا اردنا ان نتحدث عن النتيجة التي توصل اليها ( شرف ) في محاولته عن ( عنتره ) نقول ان احصاء النتيجة امر صعب ، لأن ( شرف ) نفسه عاد الى موضوعات أخرى فيما بعد ، ولكن محاولاته العنترية قد خلقت حوارا جديدة عمدا الى متابعتها فنانون آخرون يحاولون ان يستلهموا التراث الشعبي القصصي ليجعلوا منه موضوعات لأعمالهم الفنية . وبهذا المعنى فان موضوعات جديدة تراثية بحثة قد دخلت الى التصوير التشكيلي لم تكن تدخله من قبل .

وبالنسبة ( لحسين ماضي ) فانه يمضي منذ سنوات عديدة في محاولات ، متلاحقة لتطوير أعمال قائمة على حركة الحرف العربي فهو لا يهتم لمعناه او

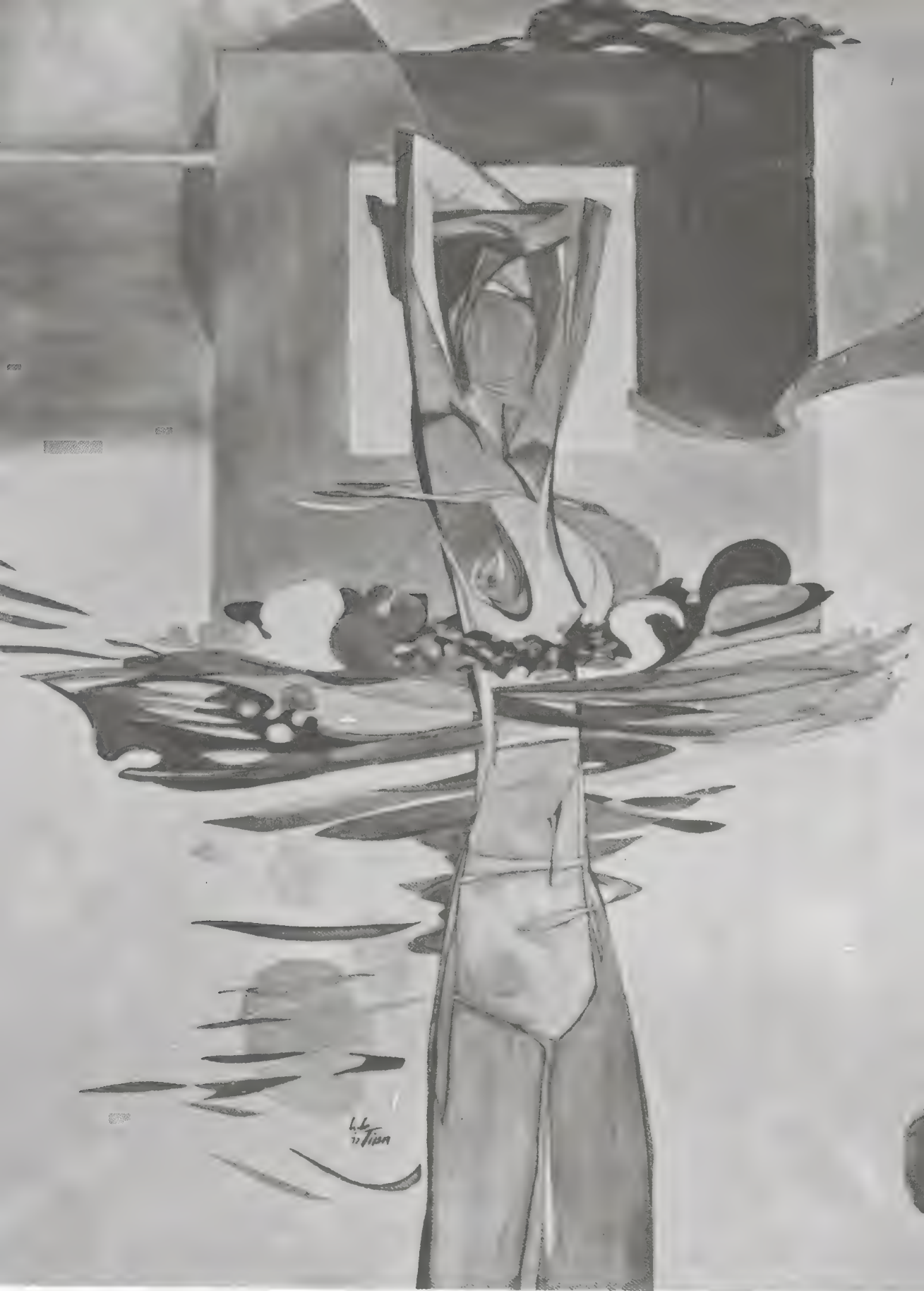


أمين حفيظ

عقل ) وبعد ان عاد من فرنسا التي درس فيها ، بدأ في أعماله الحروفية غير مهتم بالخط ومعناه ، ولكن اهتمامه انصب على حركة الحرف والخط . وقد تحول ( سعيد عقل ) الى الحبر الصيني ليعالج به لوحاته ، ووجد فيه مادة تتناسب مع المعالجة التي رادها .

ومن بين الفنانين الأوائل الذين اعتمدوا الخط العربي في لوحاتهم نذكر ( عادل الصغير ) الذي ، بعد بؤدته من ألمانيا بدأ باعتماد تقنية المعجون في تأسيس وحته الزيتية وأدخل الحرف فيها . ان ( عادل الصغير ) ليدو في أعماله فنانا تجريديا ، فصار رائد ما يدعوه ( حركة التجريد الشرقي الجديد ) المستوحاة من الأرابيسك والفن الاسلامي ، وقد جاء في موسوعة لفن التشكيلي في لبنان : [ ان التقاليد الشرقية دائمة لحضور في أعمال عادل الصغير الذي يبدو شديد لتعلق بعالم الأسرار والصوفية التي تحيط بهذه لفلسفة .. وهو حيث ينطلق من هندسية العمارة لاسلامية او يدخل على لوحته زخارف من الخط لعربي ، انما يسعى للعودة الى الينابيع ]











### حسين ماضي

رمزيته أو المعاني الدينية أو اللغوية التي تتضمنه فهذه أشياء لا يهتم بها ( حسين ماضي ) وإنما يهتم بحركة الحرف التي بتلاحقها أو تكرارها تخلق وجوها وأشكالاً ، شبه وجوه أو شبه أشجار أو ما يشبه البيوت . والتقنية التي يستخدمها ( ماضي ) تتراوح بين الحبر الصيني أو الألوان المائية والفواش ، مع اقتصاد بالغ في الألوان والمساحات الملونة ، فقد خلق ماضي عالمه الخاص به . فلا ندري إذا كان يرسم خطوطاً وحركات أو نساء ووجوه وأشجار ، ومع ذلك فإن عالمه التشكيلي مقنع جداً ومدرّوس بعناية فائقة .

إن حركات الحروف عند ( ماضي ) ليست متناثرة أو منفصلة عن سائر اللوحة بل تشكل اللوحة بكاملها ، إذ إن الحرف لا يستخدم لأجل معناه ، بل من أجل خلق العمل التشكيلي .

وبعض أعمال ( محمد قدورة ) تذكر بأعمال ( ماضي ) من زاوية استخدام حركة الحرف ، أو العدد لتكوين تشكيل تصويري ، لكن قدورة قد اهتم بدرجة أعلى بالخطوط المقتبسة من العمارة الإسلامية ، مما أعاده إلى المشهد الديني أو الطبيعي حيث نجد لديه

الحا على إبراز الخطوط المستقيمة والمنحنيات والقياب والنوافذ . أنه يقتصد بالخطوط من أجل مساحات لونية مائية شفافة .

ويبقى أن نشير إلى فنان شاب هو ( فيصل سلطان ) الذي منذ عام ( ١٩٧٤ ) . عمل على نقل حركة المتصوفة الدائرية إلى لوحته ، لقد أقام معرضاً حول هذا الموضوع ، ولم يكن يهتم بأن يصور المشهد الصوفي ، ولكن أن ينقل الأجواء الصوفية إلى العالم التشكيلي ، وإذا كانت الفتلة المولوية قد ملأت مخيلته منذ الصغر ، فإنه أراد أن يزجها من ذاته إلى التشكيل الفني . ومنذ ذلك الحين يواصل ( سلطان ) أعماله وقد أهتم على السواء بالخطوط المقتبسة من العمران الإسلامي ، أو حركات الحرف العربي ، وهو يمضي في محاولاته منذ ما يزيد على عشر سنوات .

وإذا كنا قد اشرنا إلى هذه الأمثلة فحسب ، فيتوجب علينا أن نذكر بأن أجواء استلهام التراث الإسلامي من جوانبه المتقدمة قد دخلت في أعمال العديد من الفنانين اللبنانيين ، وقد فرض هذا الاتجاه نفسه







برلغ غير اغوسيات

على برامج التعليم ، ولعلنا نستطيع القول بان هذه الحركة المتحمسة للعودة الى التراث لم تستطع حتى الآن ان تسجل شيئاً ذات قيمة واضحة في مجال بناء اللوحة وتكوينها من الزاوية التقنية ، وان فرصت بشكل نسبي ومحدود طرق جديدة للمعالجة الموضوعية

٢ - ان الفنان الذي يعد من معاهد تدريس العلوم الاوربية التشكيلية يجد نفسه وقد تزود بعدة عمل وطرق تقنية : ( زيت - ماء - قماش الخ ) لا يستطيع ان يفادها بسهولة ، خصوصاً انها اصبحت جزءاً اساسياً ومكوناً من اعداده الفني ، ولهذا السبب فانه يجد نفسه امام معوقات تعيقه عن خلق تقنيات جديدة تتناسب مع موضوعات التراث الذي يريد ان يعثه في اعماله التشكيلية .

ولكن اذا اردنا ان نسجل بعض الايجابيات ، فلعل الايجابية الرئيسية التي نستطيع ان نسجلها هنا تتلخص في الطريقة التالية : فالمحاولات التشكيلية التي نستلهم التراث ، وتستخدم الاسلوب الاوربي في ذات الوقت ، قد ادت بشكل ادبي الى خلق شكل جديد من المعالجة لهذا نستطيع ان نلتقي اليوم باعمال ذات طبيعة خاصة حيث نجد مشهداً او منظراً طبيعياً مبنياً على اساس الوحدة الحروفية او الزخرفية ، ان هذه النتيجة نجد ذاتها هامة لانها تبشر بخلق جديد .

بشكل نسبي ، دون الوصول الى لوحة متحررة من قيود التقليد الاوربي بشكل عام ، بالرغم من ان المحاولات تجري لاضفاء طابع خاص على اللوحة لدى بعض الفنانين اللبنانيين ، الذين يكملون ويتبادلون اعمال عدد من الفنانين العرب أيضاً .

ويمكننا ان نلخص الحصيلة على الوجه التالي :

ان الفنانين الذين تحدثنا عنهم ، وكذلك الذين يتابعون ذات الاتجاه بأشكال مختلفة لم يعودوا الى استلهم التراث الاسلامي من اجل الرجوع الى المرحلة السابقة لقيام اللوحة التي اخذوا مبادئها عن اوربية فهم ليسوا خطاطين او مزخرفين بأي حال من الاحوال وانما ارادوا ان يدخلوا قيماً جديدة فردية العمل التشكيلي مستمدة من تراثهم . ومن هنا فان اعمالهم لم تتجاوز اطار ( اللوحة ) ، قماش او ورق ، زيتية ، ام مائية حبرية ، والواقع ان محاولاتهم اسفرت عن بعض النتائج الهامة وبرزها التالية :

١ - تطوير صياغة حركة الحرف ، والمادة المستخدمة في هذه الصياغة فقد ادخل الحروف او الوحدات الزخرفية في اطار اللوحة المتعددة العناصر ، والمختلفة المواضيع .

٢ - اختلاف في وظيفة الحرف التجميلية ، وتطوير في وظيفة الزخرفة التزيينية ، فاختلقت الوظيفة لكل من الحرف والزخرفة ، لتتحول الى وحدة تشكيلية تدخل في وظيفة جمالية عامة .

٣ - معالجة موضوعية جديدة لا تمت بصلة مباشرة مع المعالجات الموضوعية المطروحة في الغرب ومن ذلك العودة الى القصص الشعبي [ الدين - الاسلامي ] ونقل اجواء صوفية وشرقية لا يعرفها الغرب .

تلك هي ابرز النتائج التي اسفرت عن المحاولات التي قام بها فنانونا لاستلهم التراث الاسلامي التي لم يمس عليها زمن طويل ، وعلينا الا ان نقيم في فقرة خاصة نتائج المزاوجة بين التأثير الاوربي والتراث الاسلامي :

٥ - نتائج التوفيق بين تراثين فنيين مختلفين

اذا عدنا الى ( لبنان ) نجد بان اعداد الطالب في معاهد الفنون ما زال يتم وفق المعايير المقتبسة في اوربة من مزج ألوان وتشرية وتأسيس اللوحة والابعاد الى آخر العلوم الآتية من اوربة ، وهذا اردنا ان نعطي تفسيراً نجد انفسنا امام واقعين اثنين :

١ - ان حركة استلهم التراث لا تزال تقوم بمحاولات لم تفرض ذاتها جدياً عن اساليب التعليم ، اي انها لا زالت تقوم خارج اطار الجامعة والتعليم ، ولم تستطع ان تفرض نتائجها التقنية او الموضوعية

## التراب

التراب ، الطرقات القروية ، سواحل فلسطين ،  
شفة المتوسط المترتبة بريق البحر ، الكرم ثم مرج  
بن عامر ، الجبال ، الوديان ، الوعر ، الارض ، بل  
ما نعم من اديم الارض ( الانتفاضة هي ما نعم من اديم  
الارض ) « ١ » « والارض بعد ذلك دحاها . اخرج  
منها ماءها ورمعها . والجبال ارساها » .

التربة ، التربة ، اتربة وتربان ورعيان ، النبات  
البري ، حوائط « اللبن » ، السناسل ، تحويطات  
حواكير القرى ، غزة ، الطبيعة ، البلد ، الصحارى ،  
الموارس ، المقائي ، الوطن ، العنب الجبلي والزبيب ،  
الحمار ( اللون ) ، المحراث ، الخصب ، الامومة ،  
الولادة « ٢ » « فانا خلقناكم من تراب ثم من نطفة ثم  
من علقه ثم من مضغة مخلقة وغير مخلقة لنبين لكم  
ونقن في الارحام » .

الرمل ، الحصى ، الحجارة ( الاسطورة ) ، اللون ،  
الشكل ، المحتوى والدلالة .

الطين ، الصلصال « ٣ » ( وقد خلقنا الانسان  
من سلاله من طين ثم جعلناه نطفة في قرار مكين ، ثم  
خلقنا النطفة علقه فخلقنا العلقه مضغة فخلقنا المضغة  
عظاما فكسونا العظام لحما ) . « ٤ » « ولقد خلقنا  
الانسان من صلصال من حمأ مسنون » .

« ٥ » « خلقكم من تراب ثم من نطفة » .

التراب اولاً ، الزيتون ، التين والكرمة ، البرتقالة  
والسندانية البلوطة والحنون ، العبر والحبق « ٦ »  
« ذهبت الاشجار لتمسح عليها ملكا فتوجه اولاً الى  
الزيتونة ثم الى شجرة التين ثم الى الكرم ثم الى  
العوسج » .

« ٧ » « في البدء خلق الله السماء ، والارض وكانت  
الارض خربة وخالية والظلمات تغطي اللجة وروح الله  
يرف على المياه » .

« ٨ » « عندئذ جبل يهوه الانسان من طين الارض  
ونفخ في انفه نسمة حياة فصار الانسان نفساً حية » .  
« ٩ » « دعا الله اليابسة ارضاً ومجتمع المياه  
دعاه بحاراً » .

« ١٠ » « لنعمل الانسان على صورتنا كشبهنا » .

« ١١ » « التراب هو الاصل وعلى الفنان ان يختار  
رموزه التي يريد ، فانا لم ارسم الزيتون بل اكتفيت  
برسم شجرة ترمز الى كل الاشجار » .

# أناشيد التراب في تجربة الفنان التشكيلي محمد نصر الله

محمود عيسى موسى

## محمد نصر الله

- من مواليد عمان الاردن ١٩٦٣ .
- درس الفنان في معهد الفنون الجميلة - عمان .
- دبلوم فنون من المركز الثقافي الاسباني بعمان .
- عضو رابطة الفنانين التشكيليين الاردنيين .
- له معرض أناشيد التراب « ١ » . عمان ١٩٨٩ .
- له معرض أناشيد التراب « ٢ » عمان ١٩٩٠ .

- المؤدي المتفرد ( محمد نصر الله ) بين هواة  
التحليق واحتراف الطيران ، بين عبدة التراب والطلعين  
مع سنابل قمحه ومن بنيته الازلية ، فالتراب بنتي  
وفيه اخصب الوان البذور التي تنبت الصفوة  
المقدسة .

المؤدي المتفرد بين المنشدين والمغنين والصداحين  
لنشيد الحياة والعازفين على نايات الاعراس والمواكب  
والرايات .

المؤدي الذي يصدح بأعلى صوت في الوانه واصفى  
نبرة ، ويردد الصدى الاثري في فضاء الوطن ومعه  
اقوى الخطوط ودرجات اللون الواحد : التراب اولاً  
ثم تأتي الاناشيد .





محمّد بن عبد الله - صباغ فلسطيني

هو ابنك الحلو كعب الخليل . المضيء كبرقالة  
يافا ، الصلب كشجر السنديان والبلوط الضارب في  
العمق . الصادق وسط الضجيج . صوته كصوت  
نضوج الحب في العناقيد وخضرة الدوالي ، صوته  
يتردد صدى يلعب في عينيه كلمعان سنبلتين تعلنان عن  
تبر فيهما كلما لوحتهما الشمس . ترابه « هو  
القضاء ، هو الشرقات . هو السماء . هو الانسان .  
هو شجرته وبيته وخيوله وجباله وحريره » .  
وأزكى ما في الفتى وفي صوته المتفرد . نكهة التراب .  
« ١٣ » « التراب هو الاصل وهو الاشتقاق . هو  
الافق منه تنفرج كوات الضوء ومن أعماقه تنشق  
الاشجار ومن اعاليه تسقط الاشجار ايضا . والتراب  
يتكاثف ، فاذا به لحظات التصدي والمواجهة والتوحد

انه تراب المؤدي الفتى . الهم بين زراع شجرة  
الانتفاضة ( الحياة ) وسط حقول الدنيا المحاذية  
للشمس والمنتشرة فوق صدر عكا وهي تحتضن بين  
يديها . وتضم الى قلبها كامراة خالدة باقة من الريحان  
والنوافذ والحجارة .

اي امي جيفا ، غزة ، بحيرة طبريا ، هالة الناصرة ،  
عناقيد الخليل ، يرتقال يافا ونار نابلس المقدسة .  
اي امي عكا وانت تلبسين ثوبك المطرز بزخرف  
التراب الفلسطيني .

انه ترابك ، وهو ابنك الفتى المؤدي والذائب في  
الوانك العطشى ، المتشبث بالجذور ، الراكض صوب  
حقولك المشتهاة بين سنابل الحياة تارة ويمشط خصل  
القمح تارة أخرى .

ليس هذا فحسب ففيه ضوء يريق عيون الناس الذي يسبق صرخة الحرية .

### الاناشيد

نشيد العرس ، نشيد التوحد ، الصخر ، الاعتقال ، المواكب ، الخيول ، الحياة ، الطائر ، الناي ، الضوء ، الميلاد ، القرويات ، الراية ، التحدي ، الكمان ، الاندفاع ، المواجهة .

كلها اناشيد تليق بتراب الوطن . اناشيد تتردد في مساحة لوحات ( محمد نصر الله ) وكان به يصدر بأعلى الالوان ، واكثرها دفئا وعمقا ورسالة فتجيبه أقوى الخطوط ( المستقيمة ) التراب أولا . وعلى خلاف الدارج وما اعتاد عليه النقاد أو المهتمين بمتابعة التجارب الفنية من الوقوف على محاسن اعمالها ووفرة الايجابيات فيها وذكر مزاياها التقنية واللونية .

والاشارة من قريب أو بعيد الى خصوصيتها والى نهجها المتبع أو التأثير أو المحدث والخلوص بعد عرض السليبيات ان كثرت أو كانت أساسيا أو اتجاهلها ان قلت أو كانت غير أساسية ، الى نتيجة مفادها عنوان التجربة الفنية لهذا الفنان أو ذاك يتحدد بعدها ، هل يستحق لقبه فعلا بعد كل هذا العناء ؟ وهل يليق ان يتحدث عن تجربته كتجربة فنية على درجة من الأهمية .

على خلاف المألوف وفي مناخ أليف لم استطع التعامل مع أعمال ( محمد نصر الله ) من خلال هذا المنظار الذي تحتاج عدساته السمكية الى ازالة ما علق عليها من غبش ، بل فرضت علي الأعمال ذاتها ان تعامل معها بشكل مختلف ، أي منذ الحكم النقدي الصريح والواضح بأننا امام فنان يبشر بفنان كبير ، وهذا الحكم الذي يذكرنا بميلاد الكثير من الفنانين الكبار والتميزين ، بعكس ما هو متعارف عليه ، اذ يتم التعامل منذ البدايات وصولا للرأي النقدي أو النقدي التحليلي أو الحكم القسري .

فوجدت نفسي الهاربة من فوضى التجارب الفنية السائدة أو الرائجة والاحكام التي تصرف لها بالمجان ، امام تجربة تشكيلية تستحق الوقوف عندها ، والتمعن فيها ، والاعتناء بها ، ودراستها والخلوص الى معطياتها ، بل من حيث هي تجربة ابتدائية وأولية متميزة في بدايتها وأدائها ، صريحة في ملامحها ، وغنية بمضامينها ومزدهرة بناسها .

تجربة فرضت علي المدهش ( ذلك الذي لا يحصل بسهولة ) في التقنية الخاصة وفي المعالجة وفي السطح

واللون وما تكتنزه من مضامين .

نعم ، أنا أمام فتى تجربته مدهشة ، والدهشة لا تعنى هنا الفرائبية المسطحة بل تعني ، تماما ، العمق ، تعني أنه استطاع أن يرينا مالم نره من قبل ذلك هو المؤدي الذي يستحق اللقب .

●● الطبيعي والغالب في تجارب الهواة ان يحمل بداياتهم في تفاصيلها ، تنوعا وعشوائية في تناول ، وتشتتا وبعثرة وفوضى في المواضيع ، قد يترتب على اختلاف معالجتها ، وعلى عدم استقرار الفنان على خط واضح تنوعا في المضامين وتسببا في الشكل ، والوقوع في حائل المبالغة والتضخيم ، ظنا ان ذلك سيحمل المضامين ويوصلها بنفس الحجم الضخم المرسوم وسوف يهره أيضا ويهز كيانه ، والأغلب أن يتسبب له بصدمة أو صعقة أو حالة من الاحباط وهذا ما لا يجب أن يحصل مع العمل الإبداعي .

والطبيعي المدهش في تجربة ( نصر الله ) أنها تجربة متكاملة على الصعيدين التقني ، والمضموني لا تشتت فيها ولا تسبب ، بل على العكس فهي واضحة وضوح الشمس دافئة دفء الأرض ومتحركة بحيوية الإنسان فيها ، وتكامل التجربة لا يعني حرفية المعنى ، اذ ان هناك دون أدنى شك ملاحظات عليها قد يكشفها ، أو يقف عندها النقاد ، والفنانون الذين لهم تجاربهم المهمة مع اللوحة ، التكامل الذي اقصده يتعلق بالأداء وبالعناصر الأداء ، فمن الواضح أن نصر الله لم يدخر جهدا في سبيل السيطرة التامة على لوحته بحيث وفر لها كل ما ألهمته آياه أحاسيسه العفوية ، الصادقة منها والعقلانية ، وتفاعلاته الجوانية ومدخراته الحسية ، ورؤيته التي ولف فيها عناصر لوحته الخاصة ظنا منه أن لم يبق متسع لعناصر زائفة ، ولا مجال لحذف عنصر من العناصر أو لون أو ضربة سكين أو فرشاة هنا أو هناك .

نعم ، لقد نبش « ٤ » [ مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه ] بل أنه نهل من هذا اللاشعور الجمعي الذي هو منبع الإبداع الفني كما يراه ( يونغ ) .

اذن هو تكامل ناشئ بالأساس عن الثقة بتوفر عدد من الخصائص التي تميز مجموعة من القدرات تعتمد عليها العملية الإبداعية كما يراها ( كلفورد ) .

[ و « هذه الخصائص هي الحساسية للمشكلات ، الطلاقة الإصالة ، الجودة ، التفرد ، المرونة ، القدرة على التجريد ، التي تشير الى مهارة التحليل المتضمن الكفاءة على تحليل عناصر الأشياء ، والقدرة على التركيب » ] .





محمد نصر الله - لشيد الشريد

الوتر المشترك وبالإسقاط يجدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو الرمز [ .  
اعتمادا على ( يونغ ) واستعانة بالرمز نجد أن الفنان ( نصر الله ) يستمد قوته ، تكامله ، من خلال وحدتين رئيسيتين هما وحدة المضمون ( رمزها وحدة التراب ) ووحدة الشكل و ( رمزها وحدة الاناشيد ) ،  
وحيث لا يمكن الفصل بين الوجدتين عنده تتحقق أرقى درجات التعبير في التجربة ذاتها من جهة وتحتل مكانة مهمة بين التجارب التي أعلنت عن نفسها بجرأة بالغة في معالجة موضوع الانتفاضة فنياً .

( ١٧ ) [ حين رسمت لم يكن في ذهني أن أعبر عن الانتفاضة بصورة مباشرة ، كان بودي أن أعبر عن

هذه الخصائص التي نجد انعكاسا لها بصورة أو بأخرى في أعمال ( نصر الله ) شكلت وثاقاً متيناً أمسك فيه وحزم من خلاله بتجربته معلناً عن تكامل قلما يتوصل اليه فنان في بداية طريقه ، وقلما وقع نظري على مثله في الساحة الاردنية .

الفنان عند يونغ ( ١٦ ) [ يمتلك قدرة هي الحدس ، وعن طريقه يتم الإسقاط في رموز ، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ، وكما أن الرمز يصدر عن أسمى قرينة ذهنية ، لا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف ، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليمس في الانسانية وتراً مشتركاً وبالحدس يصل الفنان الى



ومعه الطالبة المجاعة

المناخ الحقيقي للتجربة الإبداعية ولبدءها الذي يتميز على رأي ( قاسم حسين صالح ) (١٩) « بتفوقه على غيره من حيث كمية الأفكار التي يقترحها على موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة » .

الانتفاضة في الأرض المحتلة ، الواقع ، تحولت عند ( نصر الله ) الى أسطورة تختلف عن وصفها اليومي بالأسطورة ، أي أنها انتفاضة خارقة وقد فاقت الوصف والتوقع وتخطت كل الحواجز والصعاب .

( ٢٠ ) ( أرى أن الانتفاضة هي تنويع لعملية خلق الإنسان الفلسطيني ) أسطورة الانتفاضة كما يراها ( نصر الله ) فنياً ، تؤسس لأعمال فنية ترى فيها

روحها وظلال هذه الروح ، وقد استخدمت لذلك مفردات فنية كثيرة ، المرأة الشجرة ، الحصان ، اليد ، الطائر ، القش ، التراب ، البيوت وغير ذلك [ ( نصر الله أفضل من رسم الانتفاضة ) عبارة في غاية الحساسية قالها الفنان التشكيلي الأردني ( ضيف الله عبيدات ) ، إذا تمعنا بها فسنجد أن عبيدات لم يكن مبالفاً أو مغالياً بوصفه الحميم هنا . فيونغ يقول (١٨) ] أن الفنان يستطيع وحده أن يشهد بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في حالات اليقظة ، ذلك لأن لديه استعداداً فطرياً خاصاً ] . وهذا الاستعداد هو الذي أتاح لنصر الله أن يخرج هذه المشاهد المتنوعة من المكنونات بصورة تجاوزت العمر والهوية والموهبة والاستعداد ، تجاوزتها لتدخل في





النصر لنا

يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى [ .

أما ( غراهام كولير ) فيعتبره واقعا مزدوجا [ الحقيقة المادية للشيء الذي تتبينه العين الحسية إضافة الى مفزاه السري للفنان في ما وراء حقيقة الظواهر ] .

أعمال فنية بواقعتها تشدك بماطة أخلاذة نحوها لكنها ليست عاطفية ، يسلبك الانكسار والخوف والترقب في عيون ناسها البرينة لكنها ليست منكسرة ، أعمال ترى فيها الخيال لكنها أبدا ليست خيالية ، ترى فيها الشجر فتشددك منتصبا اليه الحياة كي تقف معه ، تسمع صرخة الناس والبيوت فيعلنك الوطن سيدا له أو سيده ، سيدا للحقول وسيدة للقمح .

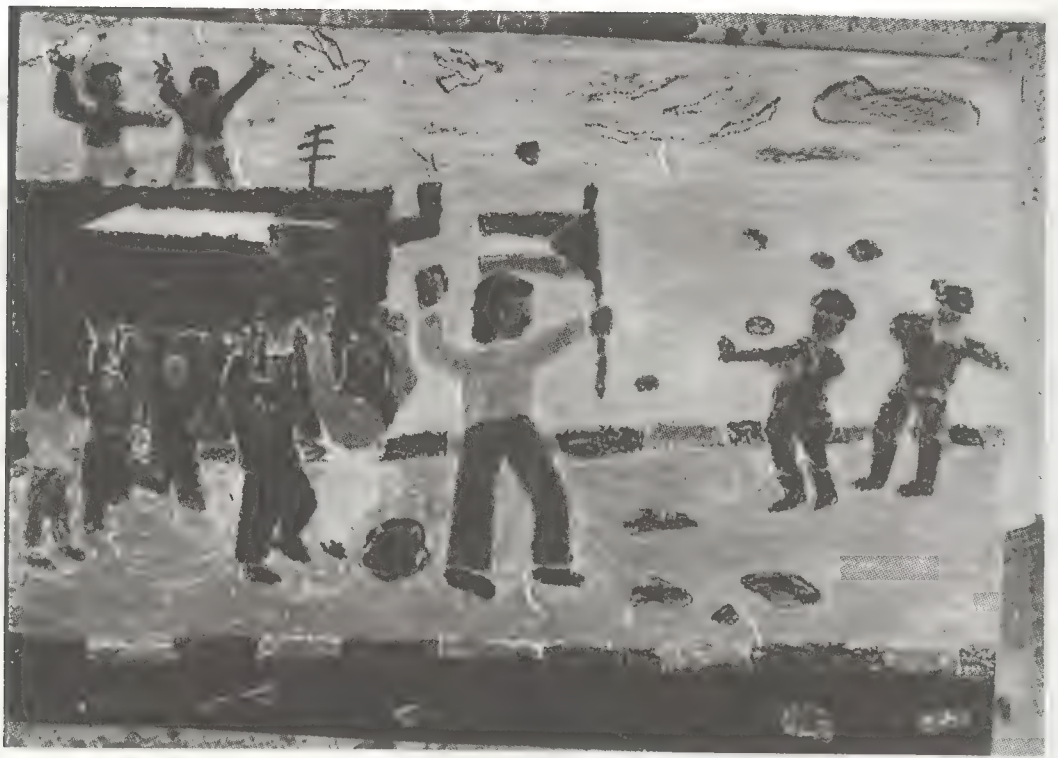
(٢٤) [ لما كان موضوع الفن هو الإنسان ، فإن هذا هو السبب الذي يفسر كيف أن الفن يعرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا ، فهو يثير فيهم مشاعر القربى

الواقع لكنها ليست واقعية إذ أن (٢١) [ الفن الواقعي ليس هو تقليد الواقع ونسخه كما تظن المدرسة الطبيعية ، بل هو الذي يستطيع أن يرى ما هو ناهض في مجتمعه وعصره ] .  
والانتفاضة أهم ما هو ناهض في المجتمع العربي وفي العصر الحاضر .

(٢٢) [ أن لوحات نصر الله من وحي الانتفاضة بمكوناتها الأساسية وبالعناصر الواقعية والنفسية والقيمة التي تكون الانتفاضة وتعكس وجوها المختلفة مع اهمال وجه واحد هو الوجه المأساوي : تكسير العظام والابعاد والحشرات التي تخلفها الشهادة أو نسف البيوت ] .

الواقع الذي يرشده ويمالجه ( نصر الله ) هو الواقع الاعظم الذي يقول عنه بيكاسو [ الواقع هو أكثر من الشيء نفسه ، أنني دائما أبحث عن الواقع الاعظم Super - reality ، الواقع يكمن في كيفية رؤيتك للأشياء ، والرسام الذي ينقل صورة شجرة يعمي نفسه عن الشجرة الحقيقية ، أنني أرى الأشياء على نحو مغاير ] .

(٢٣) [ ليس الفن الواقعي هو الفن الواقعي الذي



النفس من الشهيد



... القوس لنا

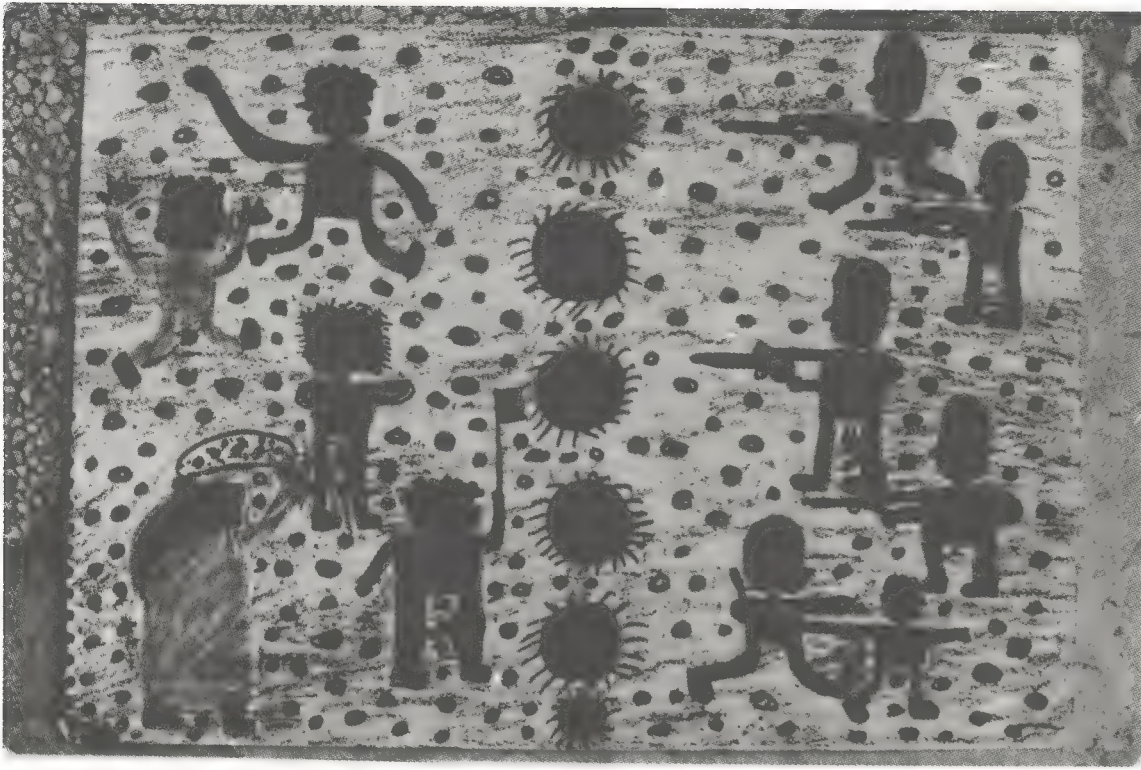




فلسطینے عربیتے



دمشیتے طیرانے لعدو



الطائر المحترق في الأرض المحترقة .

#### على جذع مبارك .

في حلم الفنان عوالم سحرية ، رموز شعبية غير مباشرة لكنها قريبة وحميمة ، طقوس مترسبة في اعماق الفتى وقديسية في دمه الذي ما تلوث منذ تاريخ الاسلاف .

وهذه النتيجة هي ما خلص اليه يونغ بعد ان قام بدراسة علم الاساطير ، الدين ، الرموز القديمة ، الطقوس ، عادات الشعوب اذا اعتبر فيها أن (٢٥) [ شخصية الفرد ليست الا نتاجا ووعاء يحتوي تاريخ أسلافه ، فالاساطير والتقاليد القديمة تنتقل من جيل الى آخر ، وكما يرث لون شعره ولون عينيه ، فانه يرث الافكار المجردة والرموز وهذا ما أطلق عليه الاشعور الجمعي ] ، بل يرث لون التراب واناشيده .

وهذا الاشعور الجمعي (٢٦) [ متحد عند جميع الافراد بعض النظر عن حدود المجتمعات .. وان الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها لانها تنبع من الاشعور الجمعي . فاذا غاص الفنان الى هذه الاعماق بلغ جوهر الانسانية ] .

عوالم سحرية ورموز شعبية تؤنث بيت الفتى وحارته ، وتحرسها وتمدها بالزيت ، وبالزيت ، وبالزيت حتى الاشتعال .

#### والحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر اجمعين [ .

في الارض المحترقة ، اليومي ، التاريخي ، حركة لا تتوقف ولا تنقطع ولا تفسح مجالا لفهم حلم الواقع الاعظم بالتردد بين حنايا المدن والقرى ، وفي لوحة ( نصر الله ) يراودها حلم ازلي يفيق فيه الانسان في منتصف الليل يحمل شجرته ، الرمز ، نشيده ، الشكل ، بين ضلوعه ، شجرته ، المجبولة من تراب فيه .

يفيق في حلمه ليزرعها في افق حر تحت سمر براق متوهجة تنشر ضوءا ، ثم يتقصى اماكن الحياة ، فيزرعها بين الركام وعلى التلة البهية ، فوق النوافذ المحطمة وامام غسيل الصبح ، حلم تستيقظ فيه ( عكا ) امي تسبل فستانها وتحمل اشتالها على مراءى من فسحة النوافذ ، والعيون المشرقة وترزع شجرتها، عكتها الصغيرة ، اختي في السماء .

في حلمه اللوني يفيق ابي ، مع الدغش ، من تعب المواسم يزرع شجرته في « عز دين الحصيد » وتفيق امي النائمة وزوادة على ظهرها او مفقودة الى زنار خصرها او على راسها .

في حلمه تنتصب قامة الظم ، اخي صالح ، كانه الریح وكوفيته السماء ، وتكبر قبضته حد العفلة



عوالم سحرية ليست غامضة وليست بسيطة ، لكنها مفعنة في العمق ، عوالم عفوية محدقة بعفويتها مفرقة في صدقها ، هادئة وهادئة حتى بلوغ النعومة المهدبة ومتحركة حتى بلوغ الانفجار داخل اشخاصها. أسطورة ( نصر الله ) نابعة من نقطة من وعيه نحو أمه ونحو الحقول الماردة والوعي (٢٧) [ عنصر لا تاريخي وبالتالي لا زمني فليست قيمة الحدث في قربه الزمني أو بعده الزمني عني بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذي أعطاه إياه وعي به ] .

أسطورة تنبعث في اللوحة وفي انتشار اللون في فضاء اللوحة (٢٨) [ يطالعك هذا اللون البني ، للوهلة الاولى ، يصدمك الى أن تبدأ تتبين درجة الثراء ، والعمق في اللون عندما يحاصرك ، تشعر بذرات التراب تحت قدميك وبين أصابعك ، يهزج التراب بالاناشيد والمرثيات يظلللك كسحابة عملاقة ، التراب من فوق والتراب من تحت والتراب في الافق ] .

أسطورة البني هي ما انبعث من لوحات (نصرالله)، البني بدرجاته المتباينة التي تربط الارض بالسما (٢٩) [ حضور اللون الترايبي دعوة للتوحد مع الارض ] .

وقد استخدم للارتقاء بالبنيات حتى درجات السمو اللوني وأرقى الهارمونيات ، تقنية خاصة به تناوبت بين أعمال الكشط، والحز ، وضربات الفرشاة فوق عجينة اللون بحيث يحقق من خلالها سماكة متباينة الكثافة ، والرق ، بفواتحها وغوامقها .

تقنية مكنته أن يتوصل من خلال تأثيراتها الى عناصر تشكيلية لها حضورها ووفرته في أعماله كالقش عندما يشكل خلفية أو أرضية أو جواً ومناخاً خاصاً في اللوحة ، وكالسنابل أو أهذاب الكوفية أو اللثام أو الثنيات في ملابس الاشخاص .

التصوير بالالوان الزيتية على سطح الورق المقوى المصقول باستخدام طريقة الكشط والمهك هو ما لجأ اليه نصر الله في لوحاته في محاولة جادة منه لتحقيق عناصر تجريدية وافرة تلعب الدور المنوط بها الى جانب غيرها من العناصر الشخصية الاخرى في بنية اللوحة .

(٢٠) [ هذا الفنان آت من لحظة كثيفة استطاع أن يستبطن سحرها وعبقها ، هي لحظة الصدى لفعل عظيم وكأن الفعل العظيم لا بد أن ينتج أثراً عظيماً ] .

أسطورة ( نصر الله ) نابعة من كل التفاصيل في لوحته نحو فساتين الارض وثياب الامهات ، نحو العيون التي توقت للحياة والقبضة التي تفجرها نشيداً في التراب .

التراب الذي سيظل يفجر الاناشيد ويطلقها في

لوحة الفتى ؟ نشيد الصباح ، البراءة ، الجذور ، الصعود ، الرجال ، الرياح ، الميلاد ، الشهيد ، السحابة ، الاخضر الطائر ، الحقول ، العشق ، الموجة ، الدم ، المنسيين ، النافذة ، الجزيرة ، الدار ، البحري ، الجبلي ، الصرخة ، المواكب .

- (١) سورة النازعات .
- (٢) من سورة الحج .
- (٣) من سورة المؤمنون .
- (٤) من سورة الحجر .
- (٥) من سورة فاطر .
- (٦) سفر القضاة ، الاصحاح التاسع من ٧ الى ٢١ .
- (٧) الاصحاح الاول .
- (٨) الاصحاح الثاني .
- (٩) الاصحاح الاول .
- (١٠) الاصحاح الاول .
- (١١) مقابلة صحفية مع الفنان محمد نصر الله أجراها موسى حوامده . صحيفة الشعب الاردنية /٢٨/٧/٨٩ م .
- (١٢) المقابلة الصحفية السابقة .
- (١٣) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .
- (١٤) قاسم حسين صالح : كتاب ( الابداع في الفن ) ، وزارة الثقافة والاعلام بالعراق . دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ص ١٩ .
- (١٥) المصدر نفسه ص ٥٦ .
- (١٦) المصدر نفسه ص ٢٠ .
- (١٧) مقابلة صحفية مع الفنان في جريدة الشعب الاردنية .
- (١٨) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ص ٢٠ .
- (١٩) المصدر نفسه ص ٨١ .
- (٢٠) المقابلة الصحفية نفسها .
- (٢١) مجاهد عبد النعم مجاهد : مقدمة كتاب « الواقعية في الفن » : سيدني فنكلشن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨١ م . ط ١ .
- (٢٢) الشاعر عبد الرحيم عمر ، جريدة الراي الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .
- (٢٣) سيدني فنكلشن : الواقعية في الفن ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد ، ص ١١ .
- (٢٤) سيدني فنكلشن الواقعية في الفن ، ص ٢٧ .
- (٢٥) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، ص ١٩ .
- (٢٦) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، ص ١٩ .
- (٢٧) بلند الحيدري : زمن لكل الازمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٦ ط ١ ، ١٩٨١ م .
- (٢٨) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .
- (٢٩) المقابلة الصحفية نفسها مع الفنان .
- (٣٠) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .

# باولو أوتشيللو

وفي شهر آب من عام ( ١٤٢٥ ) غادر باولو مكان إقامته بعد أن حرّر وصيته ، تحرّراً واحتياطاً ، واتجه إلى مدينة البندقية حيث تعلّم أعمال الموزاييك في بناء القديس ماركو ، ونفّذ على واجهته الامامية رسماً للقديس ( بطرس ) أمّحى أثره اليوم واندثر ، إلاّ أنه من الممكن المستطاع بعث هذا الرسم إلى النور إن نحن اعتمدنا ، مرجعاً لنا ، اللوحة التي تمثل منظرًا لساحة القديس ماركو رسمها الفنان ( جنتيله بيليني ) ، وقد أدّت إقامة الفنان ( أوتشيللو ) في جمهورية البندقية (٢) إلى عدم ورود اسمه في السجل العقاري الفلورنسي الأول المحرر في عام ( ١٤٢٧ ) ، وذلك في ذات الوقت الذي قال عنه أحد أصدقائه : « [ لقد غادرنا باولو وارتحل مع بركة الله منذ أكثر من عامين ، وهو الآن في البندقية » . إلاّ أن السجل العقاري المدون في عام ١٤٣١ يأتي على ذكر اسمه مشيراً إلى وجوده في المدينة آنذاك . وفي العام التالي ، طلب الفنان المشاركة في بناء ( الدوم ) فكتب القائمون على العمل إلى البندقية يتفصّلون مقدراته الفنية ، ونحن لا نعلم اليوم ما أوكل إليه من أعمال آنذاك ، لكن الفنان نفّذ في عام ( ١٤٣٦ ) ، في جناح الكاتدرائية الشمالي ، رسماً جدارياً على قدر كبير من الأهمية يمثل نصّاً فروسياً ضخماً شنيذ تخليداً للذكرى ( جان دو ليفوي ) أو ( جيوفاني أوتو ) ( وهو لقب لقائد المرتقة الإنكليزي جون هاوكوود الذي كان على رأس القوات الفلورنسية في العصر السابق لعصر الفنان أوتشيللو ) ، وقد كان على باولو ، وهو في غمرة عمله ، أن يتمثل لرغبت مولّي العمل الذين طلبوا منه مجموعة أعمال توحى للمشاهد بأنّها من البرونز ، وقد أمضى باولو ثلاثة أشهر في تنفيذ هذه الأعمال ، كان الفنان يوقع على أعماله باسم [ أوتشيللو ] وبه تابع باولو عمله في ( الدوم ) . ثمّ إنه قدّم خلال الأعوام ( ١٤٤٣ - ١٤٤٥ ) دراسات لزجاجيّة وردات القبة الثلاث ( اثنتان منها تمثلان ميلاد السيد المسيح وبعثه موجودتان حتى يومنا هذا ، في حين أن الثالثة تمثل عيد البشارة لم يبق لها أثر ) ، ورسم ( باولو ) أيضاً على واجهة البناء من الداخل ميقاتيه كروية وزين زواياهما الأربع برأس البني ، إن ميناء الساعة ، الذي نصّلت ألوانه وتعاورته الأيدي منذ ذلك الحين بالتحوير والتعديل هو قيد الترميم حالياً .

- لوتشيانو بيريجي  
- ترجمة الركّثر نبيل اللّو

إن الفنان ( باولو أوتشيللو ) المولود عام ١٣٩٧ ، هو ابن [ أنطونينا دي جيوفاني ول بيكوتو ] و [ دونو دي باولو ] الذي كان يعمل ، تبعاً لعادات زمانه ، جراحاً وحلاقاً بأنّ معاً . وتجد قرية ( پراتو فيكيو ) الصغيرة ، الواقعة في مقاطعة ( كاسينتينو ) ، في الفوز بشرف ميلاده فيها ، بيد أنه من المرجح أن ( باولو ) قد أبصر النور في مدينة فلورنس حيث كان يقطن أبوه منذ عام ( ١٣٧٣ ) .

وفي حياته ، عام ١٤٠٧ ، كان ( باولو ) في عداد من ساعد ( جيبرتي ) في وضع اللمسات الأخيرة على أول باب رسم عليه في بيت معمودية فلورنسا ، حتى أنّنا لنفترض ، منذ عهد قريب ، أن ( باولو ) قد تفرّغ بخاصة ، لرسم الطيور وغيرها من الحيوانات التي تغطي حواشي الأفريز ، ولعله لقب بـ [ باولو ويللي أوتشيللي ] (١) أو [ أوتشيللو ] (١) نسبة إلى عمله هذا .

وفي عام ١٤١٥ سجّل ( باولو ) طالبا في كلية الأطباء والصيدالة إلاّ أنه انتسب ، بعد زهاء عشر سنوات ، إلى جمعية القديس لوقا التي كانت ، بالتحديد ، إتحاداً حرفياً للمصورين . ونحن لا نعرف تمام المعرفة ، الطريقة التي تاهل الفنان بموجبها وتعلّم ، ذلك أن فاساري يؤكد تلمذة ( باولو ) على ( أنطونيو فينيتزيانو ) إلاّ أن هذا الأخير كان قد توفي قبل نهاية القرن الرابع عشر ، فمن المعتمد ، والحال هذه ، أنه الفنان ( أوتشيللو ) قد تابع دراسته في مدرسة ( غيراردو ستارنينا ) .





بادولوتشيلو

إن وصيته المحفوظة حتى الآن مؤرخة في اليوم الحادي عشر من تشرين الثاني من عام ( ١٤٧٥ ) ، وقد مات في العاشر من شهر كانون الأول من عام ( ١٤٧٥ ) في مستشفى ( فلورنسا ) ، ويرقد جثمانه في مدفن أبويه في كنيسة الروح القدس .

#### حبته الطبيعة بفكر ناقب متحلق

حار معاصرو ( باولو أوتشيلو ) في سبر أغوار شخصيته الغريبة الغامضة والمتناقضة في ظاهرها ، وعجزوا عن الوقوف على فهم فكره الساذج والمولع كل الولع بالعلوم الى حد الخيال ، وإذا كان ( باولو ) قد تعرض ، دونما مراعاة او مجاملة ، لنقد اعز اصدقائه ولومهم مثل ( دوناتيلو ) ، فان عصرنا يرى فيه رائداً للمدارس الفنية الشعرية المعاصرة كالمدرستين التكعيبية والسريالية .

ونحظى في متحف اللوفر برسم لآوتشيلو صورته بنفسه في لوحة بعنوان **مبتكرو الفن الناشئ الخمسة** .

استدعاه بعد حين صديقه دوناتيلو الى مدينة ( بادوفا ) حيث رسم لوحات عملاقة لوجوه أشخاص مشهورين لتزيين بيت عائلة ( فيتالياني ) ، وقد اثارَت هذه اللوحات ، لاحقاً ، دهشة الفتى [مانتينيا] وتركت في نفسه اكبر الاثر ، ويأتي السجل العقاري على ذكر بعض من اخبار ( باولو ) في الأعوام ( ١٤٤٢ ) و ( ١٤٤٦ ) و ( ١٤٥٧ ) ، وفي عام ( ١٤٥٢ ) تزوج ب [ توماسا مالفيتشي ] التي أنجبت له بعد عام من زواجهما صبياً اسمه ( دوناتو ) ثم ولدت له بعد ثلاثة أعوام بنتاً دعاها ( انطونيا ) التي أصبحت فيما بعد مصورة كأيها لكنها ما لبثت أن تركت التصوير ودخلت الدير ، وفي نهاية المطاف ، وذلك في عام ١٤٦٥ ، اتصل أوتشيلو بأخوة مجمع الدوميني في أوربينو ونفذ لهم منصة مذبح جميلة تصور **معجزة القربان المقدس** ، وقد عمل ( باولو ) مع ابنه البائع في هذه المدينة من عام ( ١٤٦٧ ) الى عام ( ١٤٦٩ ) وفي هذا العام نفسه نعثر على اثر له في السجل العقاري إذ يصرّح وقد ناهز الستين من عمره قائلاً : [ ها أنا ذا قد شخت وضاعت بي السبل ، ولا حول لي على العمل ولا قوة وامراتي عاجزة معوقة ] ،



پاولو اوتشيلو



پاولو اوتشيلو

عصر النهضة الأعلى الجديد ، فهو لا يعتنق رسم ( برونيليسكي ) المنظوري ولا ينمو نحو ( مازاتشيو ) الإنساني ولا يؤمن بنظريات ( ألبرتي ) ، وهو بعد أن غادر فلورنسا في عام ( ١٤٢٥ ) ، بُعيد اكتشاف قوانين الفن الجديد وبلورتها ، لم يرجع إليها إلا بعد أن أقام في ( البندقية ) إقامة طبعته بالفن القوطي الذي ما برح سائداً آنذاك ، ودفعته الى الأخذ بالأبحاث الجديدة الفامضة وغير المحققة التي تسم سنوات ( الكواتروشينتو ) ( ٢ ) الأولى . وربما عاب عليه صديقه النحات دوناتيلو إعراضه عن المؤكد سعيّاً وراء غير

وقد صور باولو نفسه في هذه اللوحة عزيزاً ألياً وتحيط به ثلة من العلماء والفنانين ، فالى جانبه نرى جيوتو نجم التصوير الفلورنسي ، وصديقه النحات ( دوناتيلو ) وعالم الرياضيات ( مانيتي ) والمهندس المعماري ( برونيليسكي ) وتعتبر هذه اللوحة أبلغ تعبير عن العلوم والفنون التي يجلتها الفنان ( اوتشيلو ) ويؤثرها .

لا يندرج ( باولو اوتشيلو ) ضمن نهج عصر النهضة السائد ، وهو لا شك يشارك في العصر الذي عاشه ولكنه لا يندمج فيه ، فاعماله لا تمثل تمثيلاً كاملاً مثل





باولو أوتشيلو

المؤكد . ولم يعتمد ( باولو أوتشيلو ) طريقة ( برونيليسكي ) في المنظور المصطنع الذي جرى عليه الفنانون إلاّ بعد أن توسّع في المنظور الطبيعي الذي سبق ودرسه في العصور الوسطى كل من ( الهوزين وباكوني وقيتلوني ) ، وهو المنظور الذي فضله ( غيرتي ) واعتمده في بناء نظرياته منافساً بذلك ( برونيليسكي ) . وقد راق ( لأوتشيلو ) أن يعالج في لوحاته أشد المضلات البصرية عسراً ، فدرس ، على سبيل المثال ، أخطاء تقدير الرؤية في لوحة الطوفان والرؤية بالعينين في لوحة مهد القديس مارتان ، وأثر المرايا في لوحة الممارك ، ولا يرتكز فن ( أوتشيلو ) ، شأنه في ذلك شأن فن مازاتشيو ، على يقين ثوري جديد ولا على الكرامة الإنسانية ولا على النزعة الطبيعية والبحث عن الواقعية بل هو على العكس من ذلك ، فن إشكالي غير أكيد ومتكلف ومتقلب ومجرد تتنازعه الأهواء ، لكنه فن مطبوع على الخيال وشطحاته ، ذخره الثقافي زخيرة القرون الوسطى ، فإن نحن الفيناها يدعم ، من جهة ، أبحاث معاصريه التجريبية ويدفع بها الى حدودها القصوى ، فإنه لا ينبغي ، من جهة أخرى ، العالم القوطي القديم بأساطيره وحكاته وسحره ، وعليه فإن ( باولو ) لن يتهيب منه رسم المنازل الحمراء والمروج

الزرقاء ، وهذا ما عانيه ( فاساري ) باندهاش وذهول ، إلاّ أنه تحول اللون هنا يحدد المسافة ما بين الصورة البصرية والصورة المكانية وما بين صورة العمق وصورة السطح ، لهذا افتتن الذوق الحديث أيما افتتان برسام العصور الفابرة هذا ، وافتتن بحريته القصوى وبشاعريته اللا واقعية المرفهة وأخذ بأسلوبه الرهيف المشغول والمنقح بعناد وصبر لا هوادة فيهما . إن فنان ذلك العصر ، وقد استحوذ عليهم حلم الجمال الذي كشفت عنه النقاب العصور الفابرة التي عادت ودرجت ، والذين يرسمون بمثل ما يشرحون ويحللون ، كانوا شعراء دون درايتهم ، فالطبيعة كانت تبدو لناظرهم مثلاً أعلى يحتذى ، إن تنسيق العناصر العلمية المكتسبة مع العنصر الشعري الفطري أعطى لكبريات أعمال ( باولو أوتشيلو ) طابعاً واقعياً وخرافياً بأن معاً .

عرّف ( غاليليو ) عصر النهضة بقوله : - [ إنه كتاب الفلسفة الحقيقي ، وكتاب الطبيعة المخطوط بحروف لم تألفها أبجدتنا ، وهذه الحروف هي المثلثات والمربعات والدوائر والكرات والأهرامات والأفهام وأشكال رياضية



بأولو أوشيلو

يُعدّ الرسم العملاق الذي أنجزه أوتشيلو في عام ١٤٣٦ لِنَصْبِ جِوْفَاتِي أَوْتُو الفروسي منه باكورة أعماله الفنية الهامة ، ونحن لا نعرف سوى النزر اليسير عن مراحل الفنان السابقة ، إلا أن ( بروكاتشي ) قد أشار ، إستناداً الى مخطوط قديم ، الى المذبح الذي نفذه ( باولو ) في ( ليبي ) ( شيا ) في عام ١٤١٦ ، ونحن نعلم أيضاً أن الفنان ( أوتشيلو ) كان قد ترأس ، في عام ( ١٤٢٥ ) ، أعمال الطابق العلوي في مصلى ( كارينسكي ) في كنيسة القديسة ماري ماجور في مدينة ( فلورنسا ) . وبينما كان الفنان ( ماسولينو ) ينفذ درفات المذبح الثلاث كان ( أوتشيلو ) يرسم عيد البشارة بمنظور مفرق التعقيد الى جانب تنفيذه رسماً للحواريين تحت عقد القبة ، ويُعتقد أنه ربما زين أيضاً ، قبل مغادرته فلورنسا الى البندقية ، كوة عقد قبة كنيسة القديسة ماري نوثل برسم خلق الحيوانات وآدم وحواء والخطيئة الأولى . ورسومه الجدارية هذه وإن كانت على قدر طفيف من الخشونة إلا أن فضول المصور

أخرى ] ، ويبدو ( باولو أوتشيلو ) لناظرنا صورة حية لهذه المقولة ، فهو لا يسعى الى تصوير طبيعي ولكنه يهتم بالأشكال بحد ذاتها ، واكتشف مذهولاً حقل البحث المنظوري حتى إنه قال لزوجته ، وهي تحاول إرجاعه الى اعتبارات أكثر واقعية ، : [ المنظور أعذب الأشياء ] ، وبذل ( أوتشيلو ) قصارى جهده كل مشكلات تربط بالجمالية ارتباطاً ثانوياً ، واستهواه هذا البحث العقلي دونما تكلف فاستحوذ على لبه الى حد أنه ترك ، في أخريات حياته ، الرسم الى حين ليُعنى بالرياضيات البحثية ، إلا أن هذه الدراسات كانت بالنسبة له وسيلة لا غاية ، وقد عرف ، بعد أن درس الخطوط والأشكال ، كيف يعطي للأشكال المجردة شاعرية ساحرة ، وهذه ليست سوى واحدة من أفضاله ، إن سحر هذا المنظور أو ذاك لا يكمن في التطبيق الكامل لمبدأ بعينه ، وإنما يكمن في مضمونه الشعري الذي يبدأ مع الخطوط الأولى وينتهي مع العمل ككل .





باولو ارشيلو

وتعد مرحلة **قصص الرهبان القديسين** مرحلة لاحقة نسبيا لمرحلة **نصب جيوفاني أوتو** بيد أنه لم يبق لنا من هذا الرسم الجداري الذي تم العثور عليه عام ١٩٣٠ ( في السرواق العلوي لكنيسة ( سان ميانو ) الانجزء منه ، ذلك أن عوادي الزمن قد ألحقت بباقي العمل اضرارا جسيمة ، وفيه وزّع الفنان المشاهد القصصية على رسوم خداعة لقواعد من المرمز المبرقش تحيط بها عمود من عمود عصر النهضة المستطيلة ، وقد عالج أوتشيللو الثلة من الأشخاص معالجة تجريدية هندسية ، مما أضفى على هذه المشاهد تعبيرا غامضا وميتافيزيقيا بعض الشيء .

وتشهد لوحة ( **القديس جورج والتنين** ) الشهيرة، الموجودة في متحف جاكومار أندريه في باريس ، على قرابة فنية اكيدة مع اللوحات الجدارية السالفة الذكر فاذا ما نظرنا مثلا الى امامية اللوحة لبدا لنا ( القديس جورج ) في وضع جانبي مدرعا بالحديد المصقول معتليا

وحسته بالحيوانات وميله الى التجريد الهندسي تظهر فيه بجلاء . كما نلاحظ مميزات مماثلة في **نصب أوتو** السالف الذكر ، فشكل الاحرف المرسومة على التابوت الحجري لم يعد توطيا كما كان سائداً ومعروفاً آنذاك ، وإنما وُسِّمَتْ بريشة ( أوتشيللو ) بطابع إنساني ، ويرتكز هذا التابوت الحجري على عوارض عديدة متوضعة على قاعدة زينت بضربات فرشاة بليغة بارعة، و**الحصان البرونزي** المرسوم في كاتدرائية ( سان ماركو ) ذكرى النصب الاسكندري ، متقن في رسمه ودراسته ، ومخطط بأقواس متناهية في دقتها الهندسية ، وفيه نرى الحصان وقد رفع قائمته اليمنيين ، الأمر الذي دفع فاساري لانتقاده انتقادا لاذعا مرا ، الا ان هذا الابتعاد عن الواقع يضفي على هذه الوقفة الاستعراضية ايقاعا خاصا مثيرا ، ويسم الفارس بتعابيين انسانية على الرغم من سيماه الجانبي الحاد ونظرته المحدقة بالفراغ وجسمه المتصلب أسير دمع من المعدن البارد .



باولراوتيلو

صاعدة ، وضيقه جداً ، وتفضي الى اسوار مدينة صغيرة متوضعة على صهوة جواد فوق الهضبة ، اما لوحة **القدس جورج والتين الاخرى** ( لندن ) ، فانها احدث من سابقتها ، فالفارس والتين يوجههما خيطان مائلان يتقاربان بزاوية حادة في مقدمة اللوحة ، وتكمن اهمية المنظر حصراً في السماء الفسقية المزدانة ببضعة غيوم ، في حين ان سحبا كثيفة متوعدة تتكدس فوق الغابة على يمين اللوحة ، وتبلغ الاشكال هنا كثافة دينامية فعالة وساكنة جامدة بان معاً ، فالحصان يشب بحمله والمحارب ذو الحيا الطفولي والدرع المحكم تشبثت برمحه .

هوة جواد ابيض مجلل بالاحمر القاني ، ومخترقا برمحه تنيناً اخضر ، فيما تبدو الاميرة الصغيرة الانيقة، بيديها الطويلتين المتشابكتين في صلاة خاشعة ، شديدة النحول في رداء باذخ ، من البروكار الاحمر المذهب ، ينجر خلفها . تبدو الالوان في هذه اللوحة صارخة وساذجة ، انها صورة فاتنة كأنها رسمت للاطفال . ويتوارى فيما وراء مغارة التين منظر على شكل هرم له الف ضلع وضلع وينأى به عن الواقع بتباين في المستوى يسهم في احساس المشاهد بالعمق ويشير فيه الخيال ، في حين تتلوى عبر الحقول والمزارع طريق



يؤكد ( فاساري ) أن بيوتا فلورنسية عديدة تزدان بلوحات منظورية رسمت بخاصة لتزيين بعض الجدران الخالية تماماً من كل زينة ، وكلف أفراد كثر أوتشيللو بأعمال من هذا القبيل، ولوحتا **القديس جورج والتين**، اللتان أتينا على ذكرهما ، تنتميان الى هذا النوع من الانتاج ، وكما كان الحال أيضاً بالنسبة لمجموعة **العذراء وهي تحتضن الطفل يسوع** : كلوحة العذراء المسجلة تحت رقم ( ١٤٧٠ ) في متاحف برلين ، ولوحة العذراء الرائعة الموجودة في متحف ( دبلن ) المؤطرة بمحراب رسمت بمنظور منسجم ، وهي تصور العذراء محتضنة الطفل يسوع ذي الوجه الممتلئ محاولاً الانفلات من ذراعي امه ، ولوحة العذراء المعروضة في المتحف الوطني بواشنطن ، وتلك التي يبدو فيها القديس فرانسوا وهو يصلي لها . وكانت مجموعة لرّيس تضم فيما مضى اثنتين أخريتين للعذراء من مرحلة الفنان ( أوتشيللو ) الأخيرة ، كما كانت مجموعات أجنبية خاصة تضم أيضاً أعمالاً من هذا القبيل ( سابقاً مجموعة ( سيسيتيري ) التي أصبغت اليوم مجموعة ( هيلاند ) في غرينوتش في الكونيكتيكوت ) وأخيراً كشف النقاب عن لوحة للعذراء ضمن مجموعة فلورنسية ، وتتفرد لوحات العذراء هذه بالحس المرفه الواضح في رسم الأيدي الرشيق ذات الأصابع المفزلية وفي وضعية الطفل يسوع الذي يبدو وكأنه خارج إطار اللوحة وفي دقة منظور على قدر كبير من التنوع .

ويندرج ضمن هذا الانتاج الفني جزء من لوحة رسمت فيها قديسه يصحبها طفلان يصليان ، وهي من مجموعة ( كونتيني بوناكوشي ) ، إضافة الى **منصة مذبح بارتليمي** في كواراتا ، الى جانب لوحة **عبادة المجوس للطفل يسوع** ذات طابع على شيء من السخرية ونرى في اطرافها ثلاثة قديسين وهم يصلون . يضاف الى هذا الانتاج أيضاً **منصة مذبح آقان** وهي منمنمة أنيقة رسمت في عام ١٤٥٢ تمثل **المنتجة فوق جثمان المسيح** ، واللوحة الموجودة في متحف كارلسروه **العذراء تتعبد للطفل يسوع** ونرى فيها ستة ملائكة يحلقون فوقهما وثلاثة قديسين راكعين على مقربة منها ، ولوحة **صلب تيساب** في لوغانو ذات أسلوب ساخر ولكنه لا يخلو من انفعال ومرارة . وأخيراً اللوحة المسماة **تبادو الموجودة في متحف أكاديمية مدينة فلورنسا** ، وهي لوحة متعددة المشاهد . ويمكننا أن نضيف الى هذه الاعمال التي أتينا على ذكرها . ذات الأسلوب التصويري المجازي الموحد . جزءاً من لوحات مصلى [ الاسومبسيون دو دوم دو براتو ] الجدارية ( فالجزء الآخر رسمه أندريا دي جوستو ) ويمكننا أيضاً أن نضيف الى هذه الاعمال

لوحة **ولادة السيدة العذراء** ولوحة **شفاق القديس إتيان** ولوحة **مثول السيدة العذراء في المعبّد** ، الى جانب ميداليات كبيرة ذات رؤوس مرسومة على الافاريز ولوحة **الفضائل الكردينالية** (٤) المرسومة على عقد القبة ولوحة أخرى رسمت تحت القوس تمثل **أربعة قديسين في محاريب** ، ومن نسبت هذه الجوانيات المرسومة حوالي عام ١٤٤٠ ، الى المدعو معلم براتو أو معلم كواراتا أو معلم كارلسره الذي ربما تتلمذ باولو أوتشيللو ، وثمة عدد من النقاد لا ينسبون الى أوتشيللو الا الاعمال ذات المستوى الرفيع من هذه المجموعة كلوحة **العذراء الموجودة في دبلن** أو لوحة **صلب تيساب** على سبيل المثال ومع ذلك فان هذه المجموعة بكاملها منسجمة ومتجانسة ولا يمكن الفصل بينها فهي تمثل خصائص على قدر كبير من الطرافة والابتكار مما يجعل امر تسبب جزء منها فقط الى تلميذ دون هذا المستوى من الابداع والعبقرية أمراً غريباً ذلك أننا احتفظنا لهذا التلميذ بالكثير من « الاعمال العادية الصغيرة » في حين أننا لم نحظ للمعلم أوتشيللو الا بلوحتي **القديس جورج والتين** و**الصيد في اوكسفورد** وبعض الوجود التي قام الفنان برسمها في الحقبة نفسها ، الا أننا في نهاية المطاف نميل الى اقضاء قرين ( باولو أوتشيللو ) هذا لتنسب لاوتشيللو مجموعة الاعمال الدنيا هذه ، وسنأتي على ختام لائحة أعمال الفنان بعض الاعمال الخاصة التي طلب منه ورسمت على مقاييس صغيرة ك**رسم الشاب الموجود في متحف بينوا مولان في مدينة شامبيري** بفرنسا ويبدو الشاب برسم جانبي واضحاً بارزاً ، بنظرة ثابتة محدقة مهورة بشعار المكيافيلية ، وقد سجلت في طرف اللوحة عبارة « الغاية تبرر الوسيلة » . وعلى النقيض من ذلك ، نجد في **الرسم الجانبي لسيدة** وهو رسم مجسم وذ خطوط انسيابية يمثل سيدة ذات رقبة هيفاء رأسها شامخة بكبرياء كراس دمية صغيرة متكبرة والرسم معروض في معرض الميتروبوليتان في نيويورك ويكمن توازن التشكيل السابق كله في العقد الثمين الذي يضم صغيرة من الحلبي الثمينة النفيسة ، أول رسوم الوجوه هذه بالفنان ( مازاتشيو ) والنزعة البرجوازية الفلورنسية الانسانية الواعية لقيمة الانسان وكرامته ، اما الرسم الثاني فهو ينتمي ، على العكس من سابقه ، الى مدرسة ( بيزانيللو ) وإلى ذلك النموذج من سيدات البلاط وإلى التقليد القوطي .

وفي آخر المطاف ، اظهر ( باولو أوتشيللو ) مهارته وتمكنه من ألعاب المنظور وهذا ما نلاحظه في لوحة **صيد اوكسفورد** وهو عمل جد متأخر قياساً بالاعمال السابقة الذكر ، والمكان ، حسب رأي باولو ، ليس



باولو اوتشيلو

دوم فلورنسا الجدارية وعلى رؤوس الأنبياء الأربعة الكبيرة المتوضعة في محاريب الزوايا ، حالما نفرغ من ترميمها . و**نافذتا القبة** المرسومتان بين عامي ١٤٤٣ و ١٤٤٥ رائعتا الجمال . وفي لوحة **ولادة المسيح** نلمس روح الدعابة التي لمسناها أيضا في **منصة مذبح كواراتا** وفي لوحة **كارلسروه** وفي لوحة **بعث المسيح** وفيها يبدو يسوع عملاقا على هيئة قديمة يذكرنا ب **تسيمابو** ، منتصبا بين جنديين رومانيين رائعين غافيين . يعود تاريخ جداريات الرواق الأخضر في كنيسة القديسة مريم الجديدة ، مع لوحتي **الطوفان** و**تضحية نوح** و**نشوته** ، الى عامي ١٤٤٧ - ١٤٤٨ على وجه التقريب وقد استطاع باولو أن يصور لنا في هذين العملين ، ملامح الكارثة الرهيبة لكنه لم يرق الى قوة تعبير ( ميكيل أنجلو ) ، واكتفى ( باولو ) بشخصيات قليلة ليصور أبلغ تصوير هول النكبة وسطوة الغضب الالهي وهداة غضب الله ومصالحته ، تبدو السماء في عمق اللوحة وقد خطتها البرق الخاطف ، ونرى الطبيعة وقد صبت غضبها على البشر وعلى العالم ، بينما نشاهد على مقربة منا احد الناجين من الفرق يتخبط محاولا عبثا التثبيت بالسفينة التي اغلقت ابوابها ، بلا رحمة ، في وجه كل طالب نجاة . ونرى اخر يحتضن جثة عزيز ، وثالثا يحاول اعتلاء حطام عائم تتقاذفه الأمواج ، ونرى في يسار اللوحة رجلين يقتتلان بضراوة وشراسة يؤكدان أن الانسان ذئب لأكبره الانسان ، وتبلغ المأساة ذروتها في يمين اللوحة حيث نرى نوح يتربقب عودة السلام ، بينما تبدو الأرض من تحته وقد

اقل افتراضا من الزمن ، فليس هناك سوى عمق نظري واحد ، وبعد أن خاض باولو تجربة البعد الثالث اعاد الرسم الى السطح والى مساحات من الالوان حددها الفنان بعناية ، ومن خلال طريقته في توزيع اللمسات يضفي الفنان على الناس والحيوانات حياة متدفقة مستمرة في اضاءة ليست من النهار او الليل في شيء او لنقل اضاءة هي بين بين ، او بعبارة اخرى اضاءة تذكرنا بفن اظهار الاشباح بأخاديع بصرية ، وتتراكض الايائل والوعول ، في هذه الاضاءة غير الواقعية قافزة لائذة بالفرار عبر غابات الصنوبر ، تجد في اثرها الكلاب السلوقية التي يحرضها السائسون على مطاردتها ، والحائشون<sup>(٥)</sup> يركضون ، والخيول تشب وتعدو بفرسانها . وتبدو هذه الاحياء كلها بالوانها القانية الصارخة في امامية اللوحة على خلفية قائمة لا عمق لها تخططها طولانيا جذوع اشجار الصنوبر وقد وقع عدد منها على الأرض متعامدة مع سطح اللوحة فتبرز للمشاهد الاحساس بالعمق ، وفن ( باولو اوتشيلو ) الجذاب هذا ، هو نسيج من الوضوح والتعقيد ، ومن الانتظام الهندسي والتنوع المتغير ومن الحساب الدقيق وشطحات الخيال بأن معا . انه مزيج مذهش موفق النتائج .

ونحن نلمس تعايش العناصر هذه ، المتباينة اشد التباين ، في اعماله المخصصة للمرافق العامة والتي سنأتي على ذكرها بعد نصب **اكوتو وجداريات سان منيانو** ، وسيمكننا ان نحكم حكما صائبا على ساعة





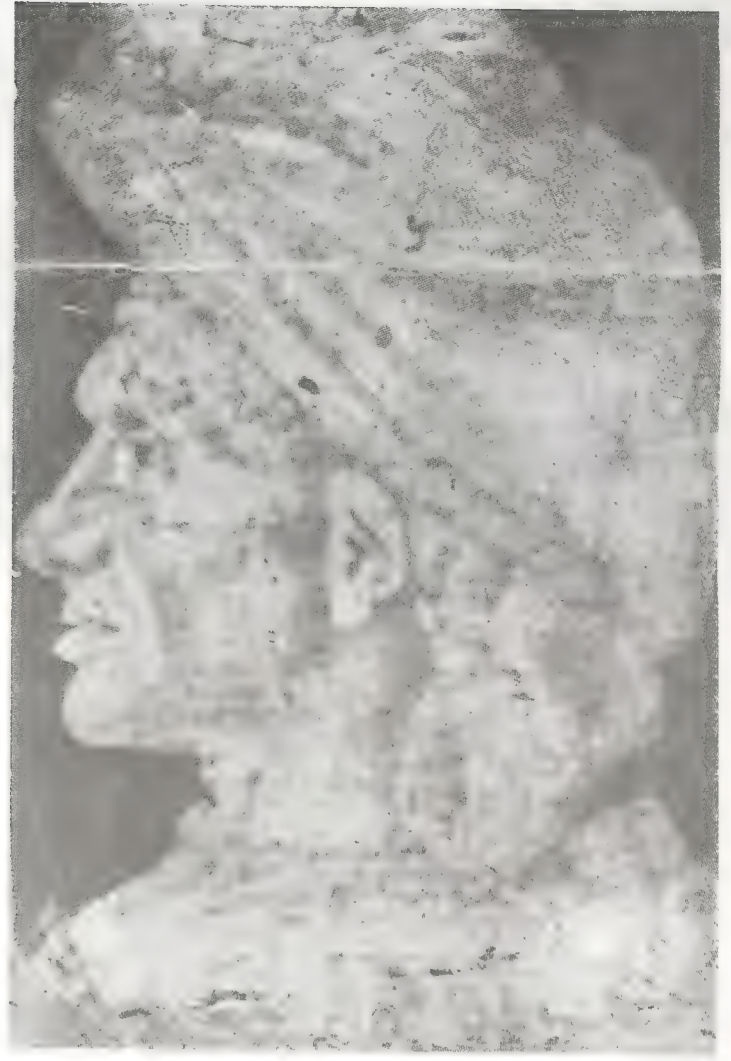
باولو ارشيلو

هنا إلى ان ( اوتشيلو ) قد مارس فن الزجاج المعشق  
فها نحن نجد في هذا العمل نتائج تجربته هذه . فالرمح  
المرسومة في يسار اللوحة تحدث اثرا تصويريا بتناظرها  
المفرق في الدقة . ونحن لا نجد في مجمل العمل اي  
تجانس ، لا في المكان ولا في عمق الاحجام . فقد خلق  
الرسام هنا عالما خياليا تندر اشخاصه ( فنحن لا نرى  
في اللوحة سوى وجوه قليلة ) كما لو كنا خارج جدود  
الزمن ، والحدث محسوب في اللوحة بتتابع سلسلة  
من الوقفات والانطلاقات لا تنقيد ولا تتوقف منطقيا  
بل تجري حسب ايقاع متقطع دون ترابط بين عناصر  
التشكيل ، ووحدة عمله هذا داخلية محضة ،  
فأوتشيلو يحول ما يمليه عليه عقله الى ايماءات  
شاعرية وهذا هو حال الفنانين الجدد .

إن آخر عمل مثبت للمصور اوتشيلو هو منصة  
مذبح صغيرة محفوظة في متحف أوربينو عنوانها  
**معجزة القربان المذنب** رسمها في عام ١٩٤٦ . وعلى  
اعتاب أرذل عمره استعاد باولو أسلوب اساتذة  
كاسوني القدماء في اللعب الخشبية التي رسم عليها  
وجوه منمنمة وزخارف . وابتعد اوتشيلو ، في هذا  
العمل الخالد الصغير ، عن الفن القوطي التزييني ،  
فجمالية الخطوط المدروسة بعناية والتشكيل الهندسي  
المحسوب بدقة تضي على العمل أهمية أكبر ، الى  
جانب حسه الخاص بالعناصر المجردة التي تمنح  
المشاهد انطبعا غريبا . إلا أن هذا الحدث يبقى عنده  
غامضا حتى ولو عرفنا الموضوع المعالج ، موضوع  
الأسطورة التي تجري أحداثها في عالم خيالي وغير  
واقعي .

تحررت من قبضة الغضب الالهى ، والجثث بالية  
منتفخة بالماء كسيرة مهزومة ، كل ذلك رسمه الفنان  
بايجاز اخاذ بلوحة ( مانتينا ) الشهيرة **المسيح ميتا** .  
مس اللعب بالمنظور كل عناصر اللوحة وحدد كلا منها  
تحديدا تجريديا محجما (٦) اكسبه قوة ميتافيزيقية  
ورمزية غامضة وجليلة .

بعد عشر سنوات ، ظهرت ميتافيزيقية اوتشيلو  
المجردة للعيان في ثلاث لوحات كبيرة عرضت في قاعة  
الطابق الأرضي في قصر مديسيس تخلد **هزيمة القديس  
رومان** وهي تصور انتصار جيش فلورنسا على جيش  
سيينا . وتوجد احدى هذه اللوحات اليوم في المتحف  
الوطني بلندن وأخرى في الاوفيس بفلورنسا والثالثة في  
متحف اللوفر في باريس . وسرعان ما سمي العمل  
**كوكبة الفرسان** ، وهو مفرق في بعده عن الحقيقة  
التاريخية ، وقد اطلق ( باولو ) فيه العنان لتجاربه  
في المنظور ، بتطويقه الاشكال مشبكا ، كما يحلو له ،  
عددا لا يحصى من التفاصيل : نرى في اللوحة غابة  
من الرماح واعلاما تضعفها رياح المعركة وأرياش  
قبعات تموج كأدغال ريشية غريبة وقبعات كبيرة من  
البروكار وخودا مريئة ، ونرى الفرسان يدفع بعضهم  
بعضا كأنهم دمي آلية وجمدت وسمرت فجأة : فرسان  
تهجم وآخرون وقعوا عن مطيهم ، وجياد غنية مجللة  
مطهمة ترفس وتركل وتسهل وتحجم وتشب وتخط  
الأرض بسنابكها . بينما نشاهد في عمق اللوحة طرائد  
مذعورة تلوذ بالفرار من صلصلة السلاح وصوت خبط  
سنابك الخيول على الأرض ، وقد أكد باولو في هذه  
اللوحة على المساحات الفارغة فأبرز أهم عناصر  
التشكيل فأحاطها بأخيلة متقطعة ، وتجدر الإشارة



بارلو أوتشيلو

- (١) تعني كلمة « أوتشيللو » في الإيطالية « طير » وجمعها « أوتشيللي » « طيور » . ( المترجم )
- (٢) كانت جمهورية البندقية ( فينيسيا ) مستقلة بذاتها شأنها شأن بقية المدن الإيطالية في ذلك العصر . ( المترجم )
- (٣) الكوانرو شينتو : مصطلح إيطالي درج استخدامه في عام ( ١٨٧٥ ) وهو يعني أربعمائة في الإيطالية تمثيلاً للأعوام ١٤٠٠ فما بعد ، وهو يدعى بالقرن الخامس عشر الإيطالي ويمثل حركة ذلك العصر الأدبية والفنية . ويقال فنانو الكوانرو شينتو أي فنانو القرن الخامس عشر الإيطالي الذين ينتمون إلى الحركة الفنية والأدبية التي كانت سائدة في ذلك العصر .
- (٤) وهي فضائل رئيسية أربع : الشجاعة والعدل والحكمة والاعتدال . ( المترجم )
- (٥) مطاردو الفريسة وهم يوجهونها كيما يتمكن الصيادون من اصطيادها . ( المترجم )
- (٦) متعلق بالاحجام . ( المترجم )

لقد عاش أوتشيللو حسب قول فاساري .  
 [ متوحدا غريب الأطوار ومكتئبا وفقيرا ] ، عاش على مسرح باتوره عصر النهضة دون أن يحدث كثير جلبه ، مغمورا يكاد يجهله معاصروه ، كان دائم التفكير في مشكلاته وفي ولعه بالمنظور وكان يتابع باستمرار أصعب مشكلات الفن وأكثرها استحالة ، وكان المنظور بالنسبة له التقنية التي تدعم الشكل ، سباقا يمكننا من تمثيل وتشكيل العمل الفني ، والشكل في نظر ( أوتشيللو ) لا يوجد في المكان بل هو المكان عينه ، ويمكننا الرسم من تمثيل ما نراه وما لا نراه بأن معا ، وقد حثت نظريته هذه وحرضت ، أيما تحريض ، صور خياله ، وقد وضعه تطرفه الفكري في موضع مواز آزاء ردود فعله واستباق حدسه . ان هذا الشعر السحري في رسمه غير المألوف هو الذي مهر أعماله بهذه الحدأة المذهلة الموشاة بنفحات انسانية وميتافيزيقية .



# رامبرانت

نروینے کوہستون  
ترجمہ اُبیہ حمزوی



رامبرانت  
بریتش



امبرانت

المنطقية المتوازنة والهادئة ( لرفائيل ) ولحقة الشراء الوفيرة في فينيسيا ، او في فترة لاحقة عندما تطلبت فرنسا لويس الرابع عشر النقاء الرقيق لرؤية ( فاتو ) المحنكة . لقد استدعت تلك الأزمنة ارواحا مبدعة ، اما في هولندا في القرن السابع عشر فلم يكن هناك بواث واضحة لذلك .

كانت هولندا تخوض حرب بقاء ولم ينتظر منها ابدا الاهتمام بالفنون التصويرية اضافة الى ذلك كانت الكالفيينية (١) متعمقة الجذور في المجتمع الهولندي ،

حين نقول بأن رامبرانت هو شخصية نموذجية كغيره من الشخصيات في التعبير التصويري لوعي الحضارة الاوروبية ( كما يكل انجلو ) ، فاننا نطالب له بشهرة تميزه حتى عن المصورين الجيدين ونحيطه بهالة من السمو ، ولا نبالغ حين نقول بأن الثقافة الاوروبية كانت لتفقد الكثير من التقدير في غياب اعماله .

هناك القليل في صلو حياته الذي يوحي بأن الفترة التي عاصرها قد نضجت بالقدر الكافي لتمخض عن عظمته ، لقد تطلب عصر النهضة في ايطاليا ليصل الى اثماره غنى وتنوع شخصية ( دافنتشي ) ، والقوة الهائلة لانسانية ( مايكل انجلو ) المسيحية ، والكلاسيكية

(١) نسبة الى كالفيني الفرنسي البروتستانتي ١٥٠٩ - ١٥٦٤





رامبرانت - امرأة عجوز

ولم يبد البروتستانتيون أية حساسية خاصة تجاه الفنون أبدا .

وإذا تفحصنا أعمال ( رامبرانت ) مرة أخرى نجد بأن موضوعاته لا تشترك بشيء مع الأعمال الماضية التي خلقت أعظم الإبداعات الفنية . فقد تضمنت على الغالب باعة هولنديين غلاظ يظهرون لنا فرادى أو جماعات خارجين من عتمة محيطية ، أو مشاهد من الحياة الهولندية العادية ، أو بعض المواضيع الميثولوجية ، والموضوع الوحيد ذو الأولوية نجد في أعمال رامبرانت الدينية والتي خدمت أغراضا مختلفة بعد أن حطم البروتستانت الفن الكنسي السائد واستبدلوه بفن من نفس النوع ، ومع ذلك فإن

( رامبرانت ) أنتج فنه العظيم في هذه الظروف ومنها . في عام ( ١٦٠٩ ) وبعد ثلاث سنوات من مولد رامبرانت عقدت حكومة هولندا ومجلس الهيئة الحاكمة هدنة مفاجئة مع اسبانيا ، وسادت البلاد فترة استقلال حقيقي خاصة في المناطق الجنوبية منها ، مما ساعد على نمو المفهوم القومي وتركيز قواعد الاقتصاد واستثمار الممرات البحرية وتحقيق توازن واستقرار دينيين نتيجة التمسك الحاد بالكالفينية . مع ازدهار التجارة وصل الاقتصاد الهولندي الى مصاف أهم البلدان الأوروبية ، ولم تقف المؤامرات السياسية التي تحيكتها فرنسا وانكلترا عائقا في وجه رفاهية المجتمع الهولندي ورفع سوية الحياة فيه .



رامبرانت - ساكيا

بالثياب ، صحيح أن المواد المستعملة كانت متينة وقيمة إلا أنها كانت ذات ألوان باهتة ولدينا مثالا حياً على ذلك في لوحة ( رامبرانت ) العروسان ، وضمن هذه المعطيات كان من الطبيعي أن ينمو الفن متماشياً معها ومكبلاً بها .

ربما كان الهولندي قليل الاكتراث بالفنون التصويرية ، ينصب جل اهتمامه على التجارة والبناء ، إلا أن تلك الفترة كانت حاسمة في مجال صعود وتطور الفن التصويري في هولندا .

تزايد الطلب على الفنانين مع تشكل طبقة ميسورة

ولكن هذه الرفاهية لم تنعكس بوضوح على مظاهر الحياة في ( أمستردام ) و ( لايدن ) ، المدينتان اللتان عاش فيهما ( رامبرانت ) طوال حياته .

فقد استبعد الترف والرخاء من الحياة الاجتماعية ، ربما بحكم طبيعة الإنسان الهولندي القاسية ، وتأصل المبادئ البروتستانتية ، كان المنزل الهولندي يبنى بصلابة ويؤثث بأثاث ثقيل غالي الثمن ، غرفه صغيرة وكل ما فيه خشن وقوي ، على عكس المنزل الفرنسي مثلاً الذي يلفك بالحنو والنعومة بمجرد أن تدخل إليه ، وكذلك كان الحال فيما يتعلق





رامبرانت - النزول من على الصليب

و ( فان غوين ) و ( كونينك سيفير ) وآخرون ، وخلق كل من ( فيرمير ) و ( دوهوك ) و ( دوو ) وآخرون نموذج التصوير الهولندي الذي يكشف بعمق وتمعن عن الطبيعة الهولندية الهادئة ، وكان ( رامبرانت ) و ( فرانس هالس ) أعظم فنانين من بين كثير من الفنانين الذين رسموا شخصيات هامة أو عادية من عامة الشعب .

ولد ( رامبرانت هارمنز فان ريجن ) في الخامس من تموز عام ( ١٦٠٦ ) في مدينة ( لايدن ) والده طحان وامه ابنة خباز ثري ، وكما نرى ينتمي ( رامبرانت )

ومرافقة ، وكان الاهتمام ينصب بشكل رئيسي على تصوير الحياة العامة .

وبإمكاننا العثور في الفن الهولندي أكثر من أي فن آخر على تصوير كافة مستويات الحياة وفعاليتها بدءاً من مشاهد الحانات والشراب وتدخين الأفيون ، كما رسمها ( اندريان فون أوستاد ) أو ( اندريان بروير ) مروراً باللوحات الأكثر أناقة للطبقة المتوسطة عند ( تربورك ) أو ( متسو ) أو ( ديرك هالز ) .

يتبدى لنا بهاء الطبيعة في اللوحات التي تنتمي إلى مدرسة المشاهد الطبيعية التي ترأسها ( بويسدال )



رامبرانت - زوجته رامبرانت في شكل فلورا



رامبرانت - وجه عجوز

ولد ( كارافاجيو ) عام ١٥٧٣ وتوفي عام ( ١٦١٠ ) وكان أحد أهم الفنانين الكبار الذين عاصروا الفترة الأخيرة من عصر النهضة الإيطالية في روما ، أثر على الفنانين حوله تأثيرا عميقا وجذريا ، وكشف العيوب في الذوق السائد ، وأقر بأن العبقرية الإيطالية تراجعت ، وبأن النزعة الانسانية تلاشت لتحل محلها ثقافة جافة سيطرت على رسوم الميثولوجيا الدينية والدنيوية على السواء ، والواقع أن فنانا ذلك العصر كانوا يعالجون الموضوعين بتطابق تام فكانت لوحة العذراء تنزيا بالزي ذاته الذي تنزيا به ( فينوس ) الوثنية ، وتحمل نفس ملامحها وتعبيراتها . وشعر ( كارافاجيو ) بضرورة البحث عن واقعية مباشرة وحقيقية ، وعن معالجة جديدة لمواضيعه سواء كانت مستوحاة من الاساطير الكلاسيكية أو من القصص المسيحية فبدأ باختيار موضوعاته من بين الناس العاديين في ( روما ) ، وسمح لهم باتخاذ الوضعيات التي يختارونها سعياً لزيادة فعاليته ، وإبدى اهتماما

الى عائلة ميسورة من طبقة تجارية متوسطة .

بدأ ( رامبرانت ) دراسته في مدرسة ( لاتينية ) في لايدن في الرابعة عشر من عمره ، الا أنه لم يبد تفوقا بل لفت أنظار والديه بميله الشديد للرسم ، فأرسلوه ليتلقى تعاليم هذا الفن على يد ( جاكوب فان سوانبرغ ) ، وبقي معه ثلاث سنوات اكتسب خلالها المبادئ الرئيسية التي طبعت أسلوبه بطابعها خلال هذه المدة علما بأن تأثيره الشخصي عليه كان ضعيفا .

انتقل رامبرانت بعد ذلك الى امستردام وعمل في مرسوم الفنان ( بيتر لاستمان ) الذي كان يتمتع بشهرة واسعة آنذاك ، درس ( لاستمان ) في ايطاليا وتأثر بالفنان الألماني ( الشماير ) من اتباع ( كارافاجيو ) أصحاب أسلوب ( المظلم - المضيء ) وكان تأثير هذا الأسلوب على المدرسة الهولندية بشكل عام وعلى فهم ( رامبرانت ) الفني بشكل خاص كبيرا جدا ، وسنغطي فكرة موجزة عن ( كارافاجيو ) نظرا لاهمية الموضوع .





رامبرانت - بريشته

واستعملها في المواضيع الدينية والرسوم التي تتناول الحياة اليومية ، وتسرب تأثير ( كارافاجيو ) الى رامبرانت عن طريق ( الشماير ) و ( لاستمان ) ، بعد أن ترك ( لاستمان ) ، توجه رامبرانت الى لايدن وعمل مصورا وواجه هناك بدايات نجاحه وذاعت شهرته وبدأ يستلم طلبات لرسم صور شخصية .

في نهاية عام ( ١٦٣١ ) شعر ( رامبرانت ) بالحاجة الى الانتقال الى امستردام المدينة المزدهرة ، وأقام هناك عند تاجر اللوحات ( هنريك فان اوهلنبرغ ) حيث التقى ( ساسكيا ) التي وقع في حبها ، ورسم لها لوحات عديدة .

بعد زواج رامبرانت وساسكيا عاش الفنان مرحلة نجاح عظيمة وتسعادة غامرة ، واستلم عام ( ١٦٣٢ ) أول تكليف هام برسم لوحة كبيرة لجراحي امستردام موضوعها درس التشريح . كان الدكتور ( توب )

خاصا ببناء المادة المرسومة والتركيز على دلالات الحركة ، وأهم من هذا كله ركز على تأثيرات ( الضوء والظل ) والتي عرفت باسم ( المعتم - المضيء ) .

باستعماله التأثير الضوئي بتيابن حاد ، وبجمعه عدد من الاشخاص والاشياء ضمن العمل الواحد وبشكل درامي ، كشف ( كارافاجيو ) عن معنى هام وجديد للواقعية ، واثّر هذا على عدد كبير من فناني عصره وعلى تطور فن التصوير الزيتي بشكل عام في القرن السابع عشر ، وامتد تأثيره الى شمال أوروبا فبالإضافة الى ( الشماير ) تأثير به الهولندي ( ديرك فان بابورن ) و ( هنريك تير بروجن ) و ( هونثورست ) الذين نقلوا هذا التأثير الى بلادهم بعد عودتهم من إيطاليا .

وكان ( هونثورست ) تاجحا بشكل خاص في معالجة التأثيرات الضوئية والظل ( كيروسكورو )

يتراس هذا الدرس وكانت مجموعة الاطباء آنذاك ذائعة الصيت كما كان الدكتور ( تولب ) نفسه جراحا معروفا وكانت الفرصة مناسبة للفنان الشاب ليشق طريقه الى الشهرة والنجاح .

استجاب رامبرانت للطلب ، وكانت لوحة ( درس التشريح ) موضوعا مطروقا آنذاك ويبدو بأنه كان يتناول عادة جماعة من الاشخاص تظهر فيه بشكل مراتبي ، رسمي ، ويحمل قدرا كبيرا من المفالة الذاتية ، اما ادخال الجثة في اللوحة ( وهو امر طبيعي يتماشى مع الموضوع ) ، فهو يساعد على اظهار التباين ويمنح نوعا من الحيوية للشخص الآخري المحيطين بها ، لقد تم تجميع الاشخاص عند ( رامبرانت ) حول الجثة بشكل متناسق يحقق الامكانيات الدرامية للموضوع ، ومع ذلك فان العمل يبدو نتاج شاب حديث العهد في تناول عمل بهذا الاتساع حيث يفترق احيانا الى القوة والاقناع .

وصلت شهرة ( رامبرانت ) قمته حين طلب اليه حاكم المقاطعة تنفيذ مجموعة من الاعمال الدينية .

وتتميز اعماله هذه شأنها شأن بقية اعمال معاصريه وخاصة ( هر كول سيفيرز ) بتداخل الاضواء بشكل درامي ، وباتساع المشاهد واتساقها بتجانس دقيق ما بين شلالات وجسور واطلال وطواحين ، واشجار عملاقة ، واشخاص صغيرة الحجم . ولم ينفذ هذه الاعمال من الميلودراما سوى التركيز على اللعب بعنصر الضوء وتسليطه على التفاصيل المتعلقة بالطبيعة .

اتم رامبرانت عام ( ١٦٤٢ ) لوحة (الحرس الليلي) ولعل هذه اللوحة هي أشهر لوحاته ، نفذها بطلب من الحرس المدني في امستردام ، وقصد بها ان تصور دورية حرس مع قائدهم ( فرانس بانينغ كوك ) وتتميز هذه اللوحة عن سابقتها بأن للشخصيات وجوه معبرة وتتخذ وضعيات عسكرية ، لقد عالج كل من ( كورنيليس فان هارلم ) و ( فان دير هيلست ) و ( فرانز هالز ) وغيرهم هذا الموضوع بنفس الطريقة والوحيد الذي نجح في اضاء حيوية خاصة على عمله من خلال براعته في استعمال الفرشاة هو ( هالز ) ولوحته هي افضل ما عولج في هذا الموضوع دون ان نستثني لوحة ( رامبرانت ) التي نجد فيها الحرس انفسهم يعبرون عن نوع من شعور عدم الرضى ولا نستطيع تمييز الوجوه كلها في اللوحة فالغالبية غارقة في ظلمة المساحة المعتمة .

شهدت هذه اللوحة بداية تبدلات هامة في حياة ( رامبرانت ) فقد توفيت زوجته تاركة ابنهما الوحيد

( تيتوس ) واضطر رامبرانت الى استدعاء مربية ترعاه ، اقامت عند ( رامبرانت ) وارتبطت معه بعلاقة عاطفية ، ولكنها ما لبثت ان انتهت في مصح عقلي عام ( ١٦٤٩ ) ، وبعدها جاءت اليه المربية ( هندريكة ستوفلز ) وكانت في الثانية والعشرين اقامت لديه وصارت عشيقته ولازمته حتى وفاتها ، الا ان علاقتهما غير الشرعية سببت فضيحة ادت الى طردها من الكنيسة ، عانى ( رامبرانت ) في تلك الفترة من بعض المشاكل المادية خاصة بعد فشل لوحته ( الحرس الليلي ) مما دفعه الى اعلان افلاسه عام ( ١٦٥٦ ) ، وبيعت لوحاته ومحتويات منزله بالمزاد العلني بأسعار بخسة خاصة وأن ( هولندا ) كانت تعاني حينها من أزمة عامة بسبب حربها مع البرتغال وتدهور الوضع الاقتصادي .

اضطر رامبرانت على اثر ذلك الى توقيع عقد مع كل من ( تيتوس ) و ( هندريكة ) مدى الحياة يقتضي أن يتوكلا رعاية شؤونه المالية ، وكانا يعملان في تجارة الفن ، وعينا رامبرانت مديرا فخريا لاعمالهما ، على أية حال لم يكن رامبرانت شديد الاكتراث بما يجري حوله فقد كان مهتما بشيء واحد فقط عمله وفنه .

لم تؤثر هذه المصاعب والازمات على قوة ( رامبرانت ) الابداعية وتركيزه على عمله . ازدادت عزلته ، ولم يتلق تكليفا بتنفيذ عمل الا في السنوات الاخيرة من حياته التي كانت فترة انتاجه الاعظم والاهم ، واليها تعود لوحة معلمه ( جان سيكس ) التي رسمها عام ( ١٦٥٤ ) ولوحة ( هومير ) التي رسمها في نفس العام بطلب من تاجر اللوحات ( روفو ) مع لوحتين آخريتين ، الثانية منهما تمثل رجلا يلبس درعا ويقال بأنه الاسكندر الاكبر ، أما الثالثة فتمثل ( ارسطو مع تمثال هومير ) ، استدعي رامبرانت في تلك الفترة لتزيين قاعة دار البلدية في امستردام ، ولكنه لم يستكمل العمل فقد أعيد اليه لاجراء بعض التعديلات التي لم ينفذها ، واحتفظ باللوحة لديه وهي لوحته الرائعة ( مؤامرة يوليوس قيصر ) الموجودة في استوكهولم اليوم ، كما تعود الى تلك الفترة اعماله التالية : ( افراد من عمال نقابة النسيج ) و ( القديس بطرس ينكر المسيح ) و ( المسلخ ) .

عندما توفي ( رامبرانت ) في الرابع من تشرين الاول عام ١٦٦٩ كان وحيدا تماما . كان كل من ( تيتوس ) و ( هندريكة ) قد توفيا قبله ورعت أموره ( كونيلا ) ابنة من هندريكة وترك في مرسومه لوحة ( سايمون في المعبد ) غير منتهية وعددا من مشاريع اعمال الحفر على المعدن .

لم تكن حياة ( رامبرانت ) حافلة بالاحداث المثيرة فقد امضاها كلها في ذلك المجتمع الضيق المتعصب





رامبرانت

كانت واقعية ( كارافاجيو ) التي لا تقبل المهادنة  
جذابة ، وحين نتذكر بأنها نشأت لتعارض أسلوب  
التصوير الايطالي المتكلف الذي يمثل روما والكنيسة  
فاننا ندرك سبب هيمنة تأثيرها العام ، وكان  
( رامبرانت ) أحد المتأثرين بها ، استعمل طريقة  
( كارافاجيو ) في أعماله مضيئا اليها عمق نظره  
للطبيعة وللإنسان ومقدرته العالية في التعبير عن  
الانفعالات والحركات والسيطرة على تأثير الضوء  
واللون .

تمثل صور رامبرانت الشخصية افضل ما تركه

دون أن تتاح له فرصة مغادرة ( هولندا ) الى أي من  
عواصم العالم الأخرى .

عاصر رامبرانت فترة تبدل المجتمع الاوربي بشكل  
عام وطبيعة الفنون البصرية بشكل خاص . تراجع  
فيها دور ( ايطاليا ) كملهم فكري للفنانين ، ولم يعد  
الالتزام بالمصادر الكلاسيكية للفن يرضي الاحتياجات  
الفكرية والثقافية للعصر ، وكان لنمو النزعة الفردية  
في اوربا الشمالية وفي فرنسا بشكل خاص اثر كبير  
على ولادة وعي عال للفنون في الوقت الذي كانت  
القومية والتزمت الديني هسيطان في هولندا .

والاغلب ان الاولى هي للسيدة ( فرنسواز فان فاسنهوفه ) التي تؤكد الوثائق بانها كانت تناهر الثمانين عندما صورها ، اقترب رامبرانت في العمل الاول من الاضاءة التقليدية الكاملة أكثر من المعتاد في أعماله الاخرى .

تأثر الخلفية معتمة وتبدأ بالانقشاع على مستوى الكتفين مما يساعد على توضيح حجمهما ، وتوحي بنفس الوقت بمضمون موت موشك ( وهو أسلوب مميز لرامبرانت ) تؤيده تعابير العيون المتجهة بنظراتها نحو الاسفل ، يفتقر الرسم في هذه اللوحة الى شيء من الرقة والنعومة والمقدرة على الدخول في الذات البشرية بينما نجد كل هذا متحققا في لوحة (مارغريت تريپ ) التي رسمها رامبرانت عام ( ١٦٦١ ) ، عندما كان في ذروة نضجه ومقدرته الفنية ، نجد فيها تعبيرا أدق وأعمق لاذعان الشيخوخة ، بشرة رقيقة ملتصقة بعظام الوجه ، فم شبيخي ذاو مبني في أكثر تراكب لضربات الفرشاة ذكاء ومهارة .

استطاع رامبرانت ان يضيف الواقعية على المشهد في رسوماته الدينية ، وان يعطيه صبغة معاصرة وقيمة هامة وذلك باستعماله مفهوم الهندسة المعاصرة ، والثوب المعاصر ، وفي تركيزه على مسألة الضوء مشيا على خطى ( كارافاجيو ) ، كانت أحاسيس رامبرانت الدينية عميقة وشكلت جزءا أساسيا من حياته وكان يضاهي نفسه في كثير من اللوحات مع الشخصية موضوع اللوحة . وهو يتبع نفس أسلوب (كارافاجيو) في معالجته للوحته ( العشاء الاخير في ايموس ) وبينما نرى معالجة ( كارافاجيو ) مباشرة وقاسية ، نرى المسيح عند ( رامبرانت ) وهو يقطع الخبز بتواضع ورقة والتأكيد على أهميته يأتي من الهالة والقوس اللذين يحيطان بالرأس . وهو يستخدم اللون والضوء في هذه اللوحة بشكل متقن جدا ، فمصدر الضوء الوحيد الذي يأتي من يسار اللوحة لا يكفي لاضاءتها، والضوء الذي نراه محيطا بوجه المسيح هو تأكيد على اشعاعه وقديسيته ، كما نلاحظ بأن حجم المسيح يكبر قليلا عن حجوم الاشخاص الآخرين وفي هذا كذلك نوع من التأكيد على شخصه .

تعتمد معالجة الضوء على التباين بين الاحمر الدافئ والازرق المخضر في الخلفية المتداخلة بتنوع ذكي . ونلاحظ دقة رامبرانت في معالجة عنصر الضوء بأحسن حالاتها في لوحته ( القديس بطرس ينكر المسيح ) . يسقط مصدر الضوء الوحيد على وجه بطرس ويضيء تعابير القلق . بينما نلاحظ الى اليسار



رامبرانت - تيتوس ابن رامبرانت

لنا ، لم يرسم فنان نفسه بقدر ما فعل ( رامبرانت ) ، رسم نفسه في مختلف مراحل حياته ، شاب يافع ، رجل ناضج ، وشيخ مسن ، لم يفعل ذلك بدافع النرجسية ، وانما نتيجة ضرورة ملحة للتحليل والدراسة ، فتراه متحمسا ، واثقا ، متباعدا ، ساخرا ، قلقا ، مرحا ، حزينا ، وشيخا منهارا .

الى جانب بحثه عن عناصر وتعبيرات الشخصية، كان رامبرانت يبحث في الوسائط التقنية للتعبير عنها، فاستعمل عجينة اللون ذاتها كجزء درامي من اللوحة ، وتراوحت معالجتها ما بين سطوح صغيرة حرة التكوين وكثيفة ، تطل مناطق الضوء فتزيد من حيويتها ، الى العناية الكبيرة بمعالجة قطع الازياء المصورة . وفي أعماله التي تتناول النساء نجد نفس هذه الطبيعة الباحثة ، ويتجلى فيها فهمه العالي الذي تعمق مع مرور الزمن والذي يتضح في المقارنة التالية بين اثنتين من لوحاته اللتان تعالجان الشيخوخة : الاولى ( لامرأة عجوز ) والثانية صورة ( مارغريتا تريپ )



شخصاً مضطرباً يلبس درعاً ، ويمين اللوحة معتم يكشف عن مجموعة من المراقبين المحايدون مؤكداً بذلك عزلة القديس بطرس بالإضافة الى وجه المسيح الذي تعلوه تعابير عدم الاكتراث ، فيبدو غير منصت ولكنه في نفس الوقت مدركاً ( ويعبر عن ذلك بحركة من يده ، بأن بطرس ينكره .

لوحة ( الجسر الحجري ) عمل صغير من أعمال رامبرانت تفيد الأهمية في مجال تصوير الطبيعة ، بالإضافة إليها ترك رامبرانت عدداً كبيراً من أعمال الحفر والدراسات بالحبر ورسومات مختلفة أنجز معظمها في نهاية عام ١٦٣٠ .

إذا أردنا دراسة تطور رامبرانت خلال مراحل فان خير ما نفعله هو عقد مقارنة بين ثلاث من أعماله التي تعود لفترات مختلفة . وهي ( درس التشريح ) والتي رسمها في فترة مبكرة ، عمل شاب لم يصل بعد الى السيطرة الكلية على أشادة تكوين كبير وصعب ومعقد ، صحيح أن رامبرانت نجح في إعطاء دلالات الموضوع ، فلدينا هنا عدداً من الأشخاص يجتمعون بقصد أن يرسموا ، ولكنه فشل في إضفاء التماسك والتناغم بين عناصر اللوحة ، فهناك تنافر واضح بين المجموعة المتوسطة المتحمسة والتي تتكون من ثلاثة أشخاص وبين البقية التي وقفت لترسم ، ومرة أخرى نجد أن الدكتور ( تولب ) قد رسم بتركيز يفوق تركيز الفنان على أي شخص آخر ، على أية حال يعتبر هذا العمل أول أعمال رامبرانت الهامة .

« الحرس الليلي » أنجز رامبرانت هذه اللوحة عام ( ١٦٤٢ ) وهو في ذروة نجاحه ، ينفي التأكيد في هذا العمل على الوجود الفاضل للضوء والظل وتداخلهما ، وعلى تنظيم المساحات ، من الواضح أن مشكلة رامبرانت في هذه اللوحة كانت السيطرة على المساحة الواسعة أكثر من شغفه برسم مساحة واسعة ، ينتشر الضوء في الجو محيطاً بالحجوم القاسية للشخوص فيمنحها بعض الرقة ويضفي تأثيراً باحساس مكور للأشكال .

ولكننا مع ذلك لا نجد فيها التعبير الكامل عن امكانيات ( رامبرانت ) فهناك مشكلة غير محلوقة في مجال التعبير الدرامي لجماعة الأشخاص المقترحة ، تماماً كما في ( درس التشريح ) ، صحيح أننا نجد حواراً في اللوحة بين الضوء ومجموعة الأشخاص وحركاتهم ووجوههم لكن هذا الحوار يخلق ازدواجية في العمل بدل من تحويله الى عمل متجانس ومتناسك .

أخيراً تعتبر لوحة ( أعضاء من نقابة عمال النسيج ) رائعة رامبرانت الأكمل . ومع أن الموضوع بعيد عن أن يكون ملهماً ويفتقر الى شخصية بطولية ، إلا أن



رامبرانت - العشار

( رامبرانت ) استطاع أن يعالجه ببناء لوحة نادرة ، يلقي فيها الضوء على الطبيعة البشرية وتتمتع بذكاء حاد في ملاحظتها لهذه الطبيعة ، يبدو النفايون كما لو كانوا يستجوبون واحداً منهم ، يعلو سيماءهم نوع من الشعور بالمسؤولية تجاهه ، كل منهم يمثل لوحة قائمة بذاتها ، قوية دون أن تفقد كونها جزءاً من كل ، التكوين متماسك بشكل جيد بالدفع الذي يليه غطاء الطاولة ، والذي يبدو بسيطاً للوهلة الأولى ، الضوء واللون متداخلان في علاقة وثيقة مع الوجوه ، ويشكلان وحدة متماسكة لا مجال لافتراض بديل لها ، وكما تبدو شخصيات اللوحة متسائلة فإن التساؤل ينتقل الى المشاهد الذي يبحث في كل وجه من وجوهها عن شخصية خاصة يتعاطف معها أو ينفر منها ، في هذا العمل نجد تعبيراً فريداً للاتجاهين في أعمال ( رامبرانت ) السيطرة التقنية على عنصرى الضوء واللون ، وارتباطهما المحكم بالعمل الدرامي .

لم نذكر في هذه الدراسة شيئاً عن أعمال الحفر . كان رامبرانت مولعاً بالحفر وعبر فيه كما عبر في مجالي التصوير والرسم . كان الرسم وسيلته في سبر الامكانيات التكوينية للنموذج المصور . وجميع أعمال رامبرانت في التصوير والرسم والحفر هي كل متجانس وتعبير عن إحدى أقوى المواهب الفنية للقرن السابع عشر .

# الخصائص المحليّة لفن الحفر البولوي

## بين الحربين

د. عبد الكريم فرج

البحث عن تأثيرات فريدة في مجال الحفر العميق أيضاً  
في مرحلة ( المودرنيزم ) .

صورة رقم ( ٢ )

( يابوتشسكي ) حفر على الجلد بالابرة ١٩١٠

وكما عبّر الفنان ( فيتشوكوفسكي ) عن استفادته  
من تيار الانطباعية الوافد الى بولونيا ، وخصوصاً  
بتقنية بهذه التقنية وكذلك باستعماله الشمع الطري،  
أن يستخلص الرماديّات القريبة من بعضها بدرجة عالية  
من الاحساس والشفوف .

صورة رقم ( ٣ )

بانكيفتش

أما الفنان ( بانكيفتش ) فقد أغنى مضمونه  
التشكيلي في استخدامه المتميز لتقنية الإبرة الحادة ،  
حيث استطاع بتهشيرات قليلة ومختصرة للإبرة على  
السطح أن يبدع قيمة تشكيلية لم يطاوله فيها أحد من  
جيل الفنانين في مرحلة بولونيا الفتية .

صورة رقم ( ٤ )

( بانكيفتش ) حفر بالابرة الحادة ١٩١٨

دخل فن الحفر في بولونيا مرحلة ( بين الحربين  
العالميتين ) بهذه الروح المتأججة والمليئة بالحماس نحو  
الابتكار والبحث التقني ، ومن خلال استمرارية البحث  
الجاد في التقنية والتشكيل اتضحت معالم النهج القومي  
لخلق مدرسة بولونية متميز بخصائصها عن كل التيارات  
الوافدة إليها من الخارج . وبالطبع ساهمت المدارس  
الفنية العالية في البلاد ، وبصورة خاصة تأسيس  
أكاديميات الفنون الجميلة في كل من ( كراكوف ) و  
( وارسو ) في تواصل البحث الفني واعطائه صفة المنهج  
العلمي الرفيع . وأخذت قيمة فن الحفر تزداد بممارسة  
التقنيات بلا حدود خارج جميع الاعراف الأكاديمية  
والمقننة . ولم يقتصر الأمر على الثراء التقني بل في  
خلق التكوينات والتأليفات التي عبرت عن أفكار حرة  
حملت بمجموعها نكهة خاصة ميزت إنتاج فن الحفر  
البولوني . ولقد تميزت في هذا المجال أعمال الفنان  
( ت. ماكوفسكي ) من خلال استخدامه للإبرة الحادة ،

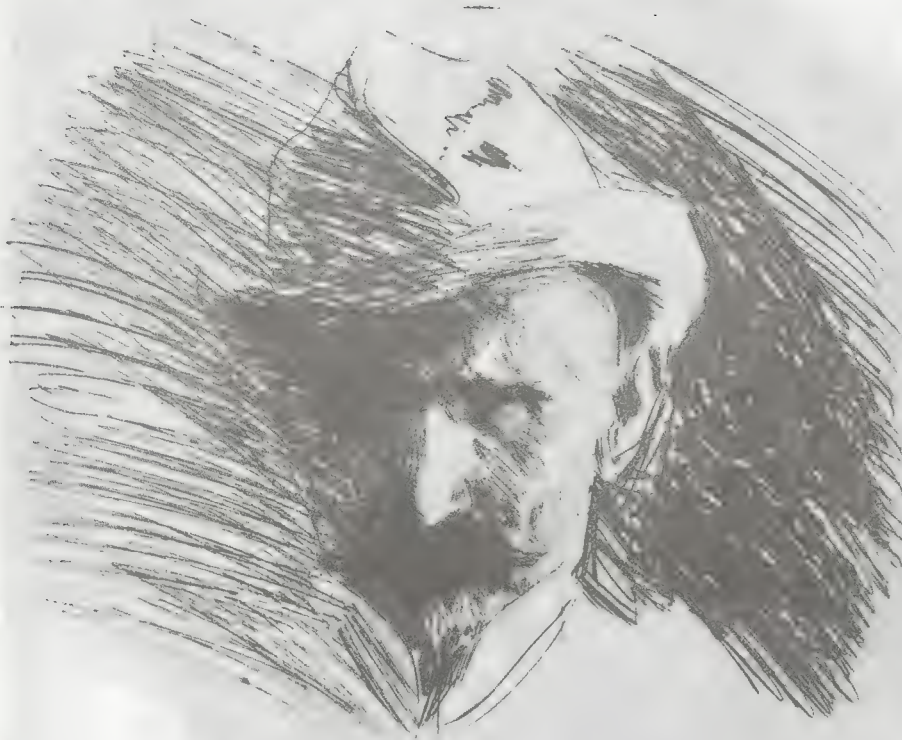
تداخلت التيارات الفكرية الأوروبية والوطنية في  
بولونيا في مرحلة بولونيا الفتية ( المودرنيزم ١٩٠٠ -  
١٩١٤ م ) وانتشر الحماس لممارسة فن الحفر بشكل  
عام ، ولأقوى تفهماً وأعجاباً من الشعب فنتج عن ذلك  
تعدد في التجارب التقنية المبدعة للفنانين وخصوصاً في  
مجال الحفر العميق ، وكانت من أبرز التجارب الجديدة  
أعمال الفنانين : ( فسبيانسكي و فيتشوكوفسكي ) في  
الحفر على الزجاج باستعمال الحموض ، وقد كانت  
هذه الطريقة ، رغم عدم استمراريتهما من التجارب  
الجادة في ابتكار أساليب جديدة للتعبير في مجال فن  
الحفر .

صورة رقم ( ١ )

( فيتشوكوفسكي ) حفر على الزجاج بالحموض ١٩٠٥

ولقد مثلت تجربة الفنان ( يابوتشسكي ) في الحفر  
على الجلد بواسطة الإبرة المدببة شكلاً جديداً من أشكال





صورة رقم (١) .. فيكتور كوزنكي - حفرة على الزجاج بالمخمس / ١٩٠٥ /

في التحوير واستخلاص النتيجة التشكيلية عندما اتبع طريقة المراحل التجريبية كأساس في تطوير العمل الفني الواحد . فلم تكن التجارب الأولية في الحفر مجرد مراحل للترقيم بل كانت أعمالاً فنية كاملة تدخل في عداد الأعمال الجاهزة للعرض أمام الجمهور . وقد وصلت في بعض الأحيان تجاربه المرحلية الى أكثر من عشرة مراحل . وعندما ينتقل من مرحلة الى أخرى يدخل تحويراً جديداً ويستخدم تقنيات جديدة ، يحذف أو يضيف . وكثيراً ما كان يلجأ الى استئناف العمل على ( كليشات ) قديمة بقصد تحويلها الى منتج ابداعي جديد يبتعد في مراحله الأخيرة عن بداياته بعداً كبيراً .

صورة رقم (٦)

( يوريكفيتش ) منظر ٢ - حفر بالماء القوي مرحلة أولى

والماء القوي ، والمنقاش حيث نفذ كثيراً من أعماله في التصوير بواسطة الحفر الفائر معتمداً على طريقته المبتكرة في التبسيط أساسها العلاقات الهندسية والتكعيبية ، وخصوصاً في صياغة شخصه في اللوحة ، والتي يغنيها بالتأكيد على حدود اشكالها من خلال المنقاش أو الإبرة الحادة فأعطى للأشكال توازناً بين السطوح المظلمة والمنيرة في كافة أرجاء السطح الفرايفيكي .

صورة رقم (٥)

( ت ماكوفسكي ) حفر بالإبرة الحادة ١٩٢١

ومن الفنانين الذين لخصوا بمنهجهم الجاد في الحفر العميق خصائص الفن البولوني في مرحلة بين الحربين العالميتين الفنان ( يوريكفيتش ) الذي اتبع أسلوباً آخر



صورة رقم (٢) - يابوتسناكي  
معرض المعرض بالدره ٨٩١٠/

البحث الذي لا يعرف التوقف للوصول الى خط محدد  
للتجربة البولونية بكاملها .

من المستمدات التقنية في هذه المرحلة التوصيل  
الى وسيلة للحفر على المعدن مبدأ الحفر بالماء القوي ،  
وتعتمد هذه الوسيلة على استعمال التيار الكهربائي  
( امرار تيار مستمر ضعيف الشدة في محلول ملحي  
ناقل للكهرباء ) ، ويفيد التيار هنا في امكانية حفر  
الخطوط التي تصل بدقتها الى الاشكال المجهرية دون  
ان يتخرب نسيجها الخطي ، لان التيار الكهربائي يحافظ  
على سلامة المعدن دون ان يعرض سطحه للتشقق او

صورة رقم (٧)  
( يوركيفيتش ) ٢ - حفر بالماء القوي مرحلة ثانية

ولقد اشتهر ( يوركيفيتش ) باستعماله العناصر  
الخطية في تحليل التكوين ، دون النظر الى واقعيته  
الحرفية بل على العكس كان يتعد في اضافاته الخطية  
وتحليله عن الحس ( الفوتوغرافي ) للرسم بقصد الدخول  
في عالم اللوحة التشكيلي ، ولذلك عبرت تجاربه المتنوعة  
وتجاوزت عالم الإنطباعيين والتكعيبيين والمستقبليين ،  
بحثاً عن علاقات جديدة أصبحت تميز اعماله من جهة  
وطبعت المدرسة البولونية بطابعها المميز المتمثل في ذلك





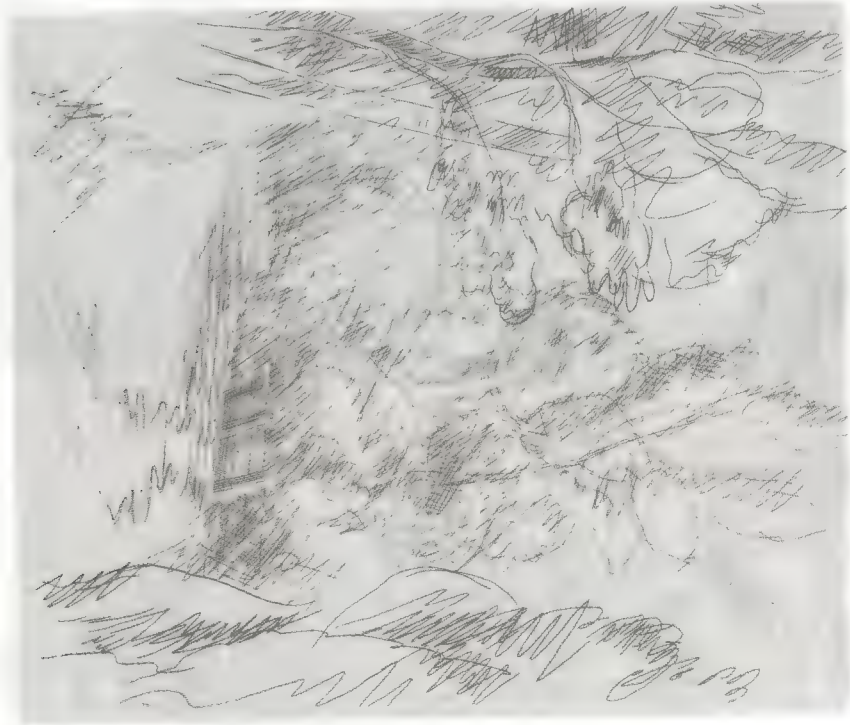
صورة رقم (٣) يانكيفتش

صورة رقم (٤) يانكيفتش - حفرة الدرة الحارة ١٩١٨





صورة رقم (٥) ت. ماکوفسکی  
حضرت بالاديرة الحادة / ١٩٣١



صورة رقم (٦) یورکیفیتش  
حضرت باطال القوی - مرحلة أولی





صورة رقم (٧) يوركيڤيتش  
معرض بلقاء القرى - مرحلة ثانية



صورة رقم (٨) - جيبا  
معرض طريقة التيار الكهربائي

في هذه المرحلة اتجاهات فنية تمثلت في خطين اثنين :  
الخط الأول : وفيه ارتفعت قيمة البحث التقني والتجريبي ، لتعزيز قيمة الشكل في فن الحفر العميق على المعدن ، ولقد كانت الخطوط العريضة لهذا البحث معتمدة على خطوات محددة اساسها ازالة الحواجز التقليدية التي تعتمد على القوالب الجامدة وتحرير السطح الفرايفيكي من جميع العوائق والقيود لصالح حرية البحث والابتكار .

وفي واقع الحال : إن اعتماد هذه التجارب الجريئة على اصول وجذور فعروسة في مرحلة سابقة هي مرحلة / المودرنيزم / اعطى للأبحاث الحرة في مرحلة بين الحريين العالميتين اسس الرسوخ والانطلاق دون تردد ، وشكل رافداً هاماً في تغذية خصائص المدرسة القومية البولونية الحديثة .

الخط الثاني : يتمثل في الإتجاه نحو الفن الشعبي في حفر الخشب ( الحفر البارز ) .  
ومن حيث الجوهر ، فإن الخطين يجتمعان في مصب واحد ( ابراز شخصيته متميزة للفن الوطني ) او بناء اسس محلية لمدرسة بولونية في فن الحفر ، ولذلك الإتجاه في هذين الخطين منصاً على مسألة الخلق الجديد والمبتكر في التقنية والتشكيل برغم اختلاف الخامات المتناولة في هذين الخطين .

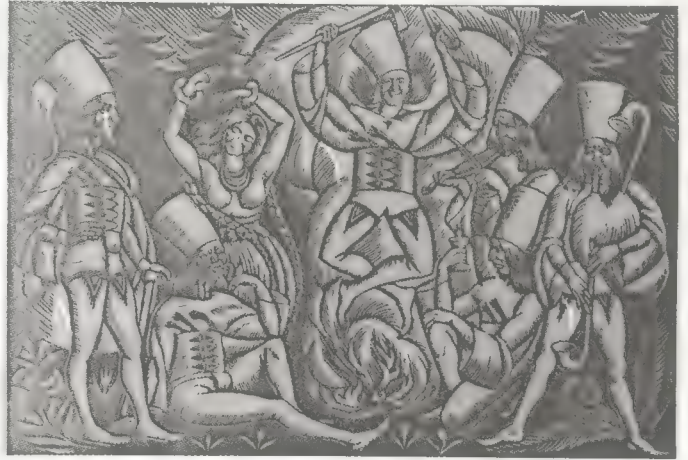
لقد قاد الفنان ( سكوتشيلاس ) مدرسة الحفر على الخشب وجعل لها جنوراً عميقة عندما اتجه نحو الفن الشعبي ، واعتبر ان مفاهيم : البساطة - والتناظر والتقاطع العمودي والافقي للأشكال ، والتنويع في ملامس السطوح ، واعطاء الاهمية لشكل الرئيسي في التأليف ، هي من أسس بناء لوحته الفنية ، وقد بقيت هذه العناصر رغم تطويرها ملازمة لتكويناته مستقبلاً ، ومن المعروف ان هذه الأسس هي من اهم مقومات وخصائص الحفر الشعبي في ( بولنده ) .

وعندما تشكلت في العام ( ١٩٢٥ ) م جمعية الحفر أصبحت ( وارسو ) مركزاً ثقافياً هاماً وقامت فيها المعارض المتعددة للحفر ، وكان من أهمها ( معرض جمعية الحفارين على الخشب ) الذي اقيم في العام ( ١٩٢٩ ) م ، وقد استمدت هذه الجمعية في الإنتاج الفني حتى بداية الحرب العالمية الثانية واضطلعت بجميع المهام التي جعلت من فن الحفر فناً معروفاً ومعمماً على الجماهير فقد أصبحت في ذلك الوقت تنفذ جميع وسائل الدعاية واغلقت الكتب والرسوم التوضيحية بطريقة الحفر على الخشب .

ومن الفوائد الأساسية لهذه المدرسة أنها أوقفت أثر التيارات الفنية الأوروبية الوافدة الى بولونيا ، لأنها



صورة رقم (٩) سكوتشيلاس - ميرة رجاله الجبال  
معرض على الخشب - ١٩١٥



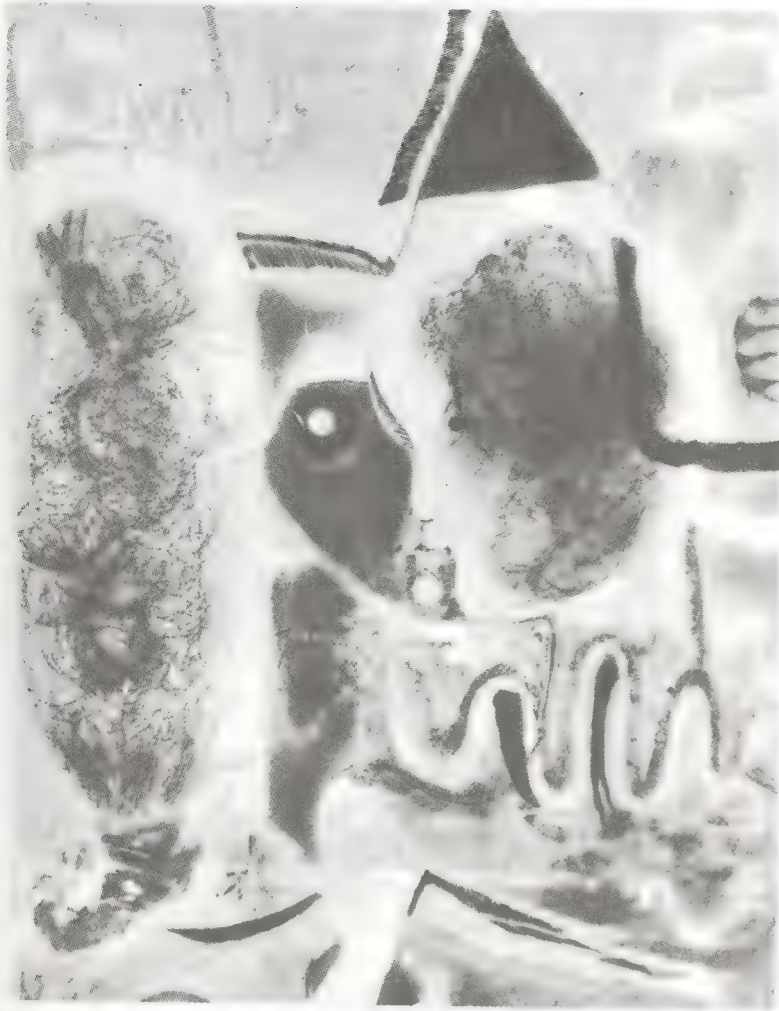
صورة رقم (١٠) سكوتشيلاس - الرقص الجبلي  
معرض على الخشب - ١٩١٩

التخريب غير المنظم ، كما يحصل في حالة الحفر بالحمض . ومن هنا نحصل على نتائج تمتاز بالدقة والطراوة والنعومة ، لم تعرفها طرق الحفر بالحموض وقد استخدمت هذه الطريقة لأغراض تشكيلية لأول مرة في بولندا على يد الفنان البولوني ( جيبا ) والذي استمر في ممارسة هذه التقنية حتى أيامنا هذه .

صورة رقم (٨)  
( جيبا ) حفر بطريقة التيار الكهربائي

ولقد تجسدت بالنظر لهذه النشاطات التشكيلية





صورة رقم (١١) - سكو تشيلاسكي - حفر على المعدن  
بوساكن متفرعة .

#### صورة رقم (٩)

( سكو تشيلاس ) مسيرة رجال الجبال حفر على خشب ١٩١٥

ولقد اتجه هذا الفنان لرسم وحفر المناظر الجبلية ، فمثل في أعماله ذلك الفخر والحماس ، والقوة والفرح الذي يميز شعبه في المناطق الجبلية فأصبح الفنان المقرب إليهم وأصبحت أعماله الفنية تحاكي ضمائرهم ووجدانهم ، وشكل بذلك مساراً هاماً في بنيان الخط الوطني في فن الحفر البولوني ، ولقد شكلت مدرسته ارضية رحية لنمو وازدهار تقاليد الحفر على الخشب ، فقاد ذلك الى نتائج جديدة لدى فنانيين آخرين لم تقتصر على حفر الخشب ، بل أصبحت محرضاً لمجالات الحفر

#### صورة رقم (١٠)

( سكو تشيلاس ) الرقص الجبلي - حفر على الخشب ١٩١٩

على المعدن ( الحفر العميق ) أمثال الفنان ( ت -

أخذت في ترسيخ قيم الشكل في اللوحة من خلال العلاقات الخطية الواضحة بعيداً عن تأثير الانطباعية ذات البواعث الآنية والتي كانت ناشطة في الثقافة البولونية في مجال التصوير الزيتي آنذاك ، وأصبح معروفاً ان مدرسة ( سكو تشيلاس ) تعني العودة الى الاصول والفكر الشعبي الذي يبحث عن عوالمه المشتركة في ثقافة كل الشعوب ولقد وجد ( سكو تشيلاس ) ان مثل هذه العوامل يمكن ملاحظتها في المناطق الجبلية حيث يعيش الناس عيشة بسيطة ، فاللباس الجبلي التقليدي بما فيه من عناصر متعددة ، كالخذاء الجلدي الطويل والصدريّة المطرزة وغطاء الرأس الأسطواني ، والسرّاول الفضفاض ، إضافة الى بعض عناصر الزينة التي يحملها الرجل في اليد كالعصا المعقوفة ، والفأس المطعم ببعض المعادن ، كل ذلك يمتزج بحركات الرقص المتنوعة ، والتي تعتبر ملازمة للحياة اليومية لأبناء الجبال البولونية ، فيشكل وعياً أصيلاً لبناء التأليف في لوحة الفنان ( سكو تشيلاس ) .



صورة رقم (١٢) تششلفسكي الابن  
حفر على الخشب / ١٩٢٤

أشكاله في هذه المرحلة وكثر عدد الممارسين لهذا النوع من الفن ومن ( جمعية الحفر على الخشب ) اشتهرت أعمال الفنان ( تششلفسكي الابن ) والذي تميزت تكويناته المعمارية برؤية تمزج بين الواقع والخيال معتمدا على روح البساطة في المساحة التي تتألق من خلال تداخل النور والظلمة . ومن خصائص هذا الفنان قدرته على صياغة التأليف بطريقة تركيبية فيها إغراب عن المألوف وكأنه يرى الطبيعة من مكان موضع أقدامه لينبئها بقوالب جديدة ( كما يقول الفنان براندل ) .

صورة رقم ( ١٢ )

تششلفسكي الابن - حفر على الخشب ١٩٢٤.

ان عرضنا لبعض الأمثلة القليلة لمجمل النشاط الفني في مرحلة بين الحريين العالميتين في فن الحفر يدل دلالة قاطعة على ان هذه المرحلة رسخت جذورا لفن متميز دل بوضوح أنه الولادة الشرعية لثقافة بولندا الفتية ، وشكل قاعدة صلبة للفن البولوني الحديث . - للبحث صلة -

ماكوفسكي ( الذي توصل الى بناء لوحة الحفر من خلال التحويلات الخاصة التي عززت قيمة الشكل في التكوين .

والفنان ( يوركيفيتش ) الذي ورد ذكره في مقدمة البحث وقد استخدم في الوصول الى هدفه صبغة الماء - والماء القوي - والإبرة الحادة ، وآلة حفر الأسنان لتخشين سطح المعدن والحصول على تأثيرات ممتعة .

كما امتازت أعمال الفنان ( سشدنيتسكي ) في هذه المرحلة بتلخيصها للرموز المنبثقة من الحكايا والقصص الشعبية البولونية والأساطير والتي وضع من خلالها تكوينات بعيدة عن المنهج الكلاسيكي في الحفر معتمدا على مزج تقنيات الحفر الملون على المعدن والحفر على الحجر على سطح واحد .

صورة رقم ( ١١ )

سشدنيتسكي - حفر على المعدن بوسائل متنوعة

وقد ترسخت مع مرور الزمن تقاليد الحفر بجميع



# جاكسون بولوك و نظريته الفن الحركي

يورغن كلاوس  
مانيا سيوفي

حول التصوير الحركي في الفن الأمريكي قال :

- [ « في اللحظة التي بدي فيها للرسمين الأمريكيين ، قماش اللوحة المهيا مثل حلبة مكشوفة لتحركاتهم ، عوضا عن أن ينظر إليها كمساحة منبسطة ، ينتج فوقها ، أو يعبر عليها عن موضوع ما أو شيء ما object حقيقي أو خيالي ، هذه اللحظة أظهرت أن هذا الموضوع الذي يجب أن ينتقل الى اللوحة هو فعل الحركة ، وليس صورة واقعية أو متخيلة » ، وبهذه الكلمات استهل « هارولد روشنبيرغ » حديثه تحت عنوان ( الدخول الى اللوحة ) والمنشور في عام ( ١٩٥٢ ) ، وضمن بحث له حول فناني ( التصوير الحركي ) الأمريكي ، والذي تضمن حوارا أجراه مع بولوك الذي أكد بدوره بأن سيطرة فعل الرسم يعتبر بحد ذاته منبعها ( للسحر ) ، لقد أعاد « روشنبيرغ » تدوين هذا القول في كتابه ( تقاليد الفن الحديث ) الصادر في عام ١٩٥٩ . وفيما يلي ترجمة لما كتبه :

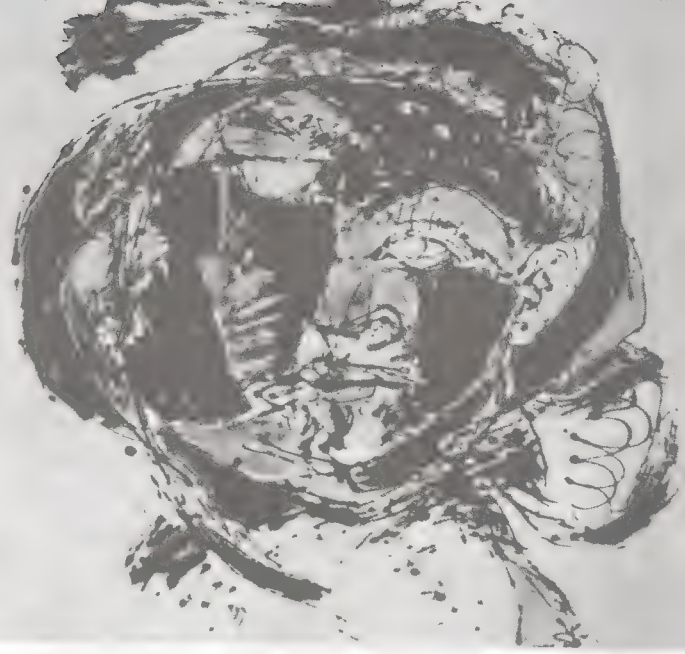
- [ أن المصور الذي ( ينقل ) الحركة على القماش المهيا ، ولا يقيد بها بفكرة محددة لما يود تحقيقه ، فهو يبدأ بتغيير المواد الموجودة تحت تصرفه ، أي الخامات المهيأة ، وستكون اللوحة نتاج هذا اللقاء .

ولا مكان هنا في عملية من هذا النوع لاية دراسات تخطيطية مسبقة ، فالراحل التحضيرية تختفي تماما ، وعلى العكس فالسير في عملية صنع اللوحة يستأثر بالاهمية الاولى ، هذا من ناحية ، والناحية الأخرى لفن الرسم الحركي ، فتعلق برفض الفنان لتمثيل الأشياء في اللوحة لكي يلقي الاهتمام التي تثيرها الأشكال من حيث المساحة والعلاقة اللونية ، فبدلا من التمثيل بالشكل ، نجد هنا تمثيلا للحركة الديناميكية ، أي إعادة صب حركة فعل الرسم على القماش ، ويقول ( بولوك ) في هذا الصدد : « [ عندما أكون ( في ) لوحتي لا أعلم ما أفعل ] » .

أن الرسم الذي يؤخذ كخلاصة جوهرية للحركة يصبح متملقا بالضرورة بسيرة حياة الفنان ، [ فاللوحة نفسها .. لحظة من هذا الخليط الغريب الذي هو حياته ، وليس مهما إذا كانت هذه « اللحظة » تعني الدقائق التي تمت فيها المواجهة مع قماش اللوحة ، وهي مجمل فترة استمرار هذه الدراما بينه وبين اللوحة ، والتي تترجم الى لغة الإشارات .

ولد ( جاكسون بولوك ) في عام ( ١٩١٢ ) ، وتوفي في عام ( ١٩٥٦ ) بحادث سيارة ، وقد تحول بعد وفاته الى شخصية رمزية ، ممثلا لحركة فنية أعطت للرسم في امريكا مرتبة عالمية ، لم يملكها من قبل ، ولم تقتصر هذه الحركة على امريكا وحدها ، كما انها لم تنشأ هناك .

لقد قال ( بولوك ) حول الحدود القومية للفن الحديث : - [ « أن فكرة لوحة اميركية ، واضحة الشخصية ، وذات طابع مميز ، تبدو فكرة سخيفة بالنسبة لي ، تماما مثل فكرة رياضية ، أو فيزيائية محضة ، ستبدو سخيفة ايضا ، أن المشاكل الأساسية للفن المعاصر هي مستقلة عن أي بلد » ] .



## جاكسون بولوك

بتأكيد بان أي رسم لا قيمة له اذا لم يصبح التعبير المادي عن معركة حقيقية يمكن خسارتها في أية لحظة»  
لنعود الان الى لوحات ( بولوك ) في فترة الحرب ، وبشكل ادق الى أعماله في عامي ( ١٩٤٢ - ١٩٤٣ ) هذه الاعمال الهامة لما تحتوي من اشكالا تصويرية وروحية ، ليس فقط عند ( بولوك ) انما أيضا لقسم كبير لما يعانيه الرسم الاميركي في تلك الفترة .  
**البحث عن رمز ما :**

انه عنوان لمجموعة زيتية من عام ( ١٩٤٣ ) انتقاه بولوك لمعرضه الاول في ذات العام لصالة ( الفن الحديث ) ، وتتضمن أعمال مثل : ( ذكر وانثى - باسيفاي والذئبة - وحراس السر ) ، وقد كتب « برايان روبرتسون » عنها وهو المهتم بسيرة حياة هذا الفنان ، كتب عن محاولة « موجودة باستمرار في الاعمال ، لخلق المعادلات ولتنظيم الاشياء وتجاوز الصدف » .

لقد تطلع ( بولوك ) باستمرار الى ما وراء حركات الانسان وأفعاله وسلوكه ، الى أعمال ( الاسبقين ) والموافقة لطريقة تفكيره ، اذ كان عليه ان يعيد خلق الحياة بواسطة الاشكال والالوان ، وان يحول العلاقات الانسانية وبدون تحفظ الى اشكال شعائرية او الى اقنعة اثرية .

لقد درس ( أ . يورن ) العلاقات بين الاشارة

لقد ادى الرسم الحديث الى اختفاء التفريق بين الفن والحياة ، واذا كان الرسم الحركي يسمح للفنان بطبع موضوعه بكل ما يميز فرديته ، الا انه غير « فردي » ، ولم تبلغ هذه الحركة ابدا حد الكمال ، ومع هذا فهي تتطلع اليه وتنفصل عن « الفردية » ، ان هذا افضل تعبير للتخلي عن عنوان ( التعبيرية التجردية ) الذي استعمل في عام ١٩٥٩ من قبل « الفرد بار » لتصنيف الاعمال التجردية الاولى ، التي نفذها « كاندينسكي » ، كما استعمل ايضا لتسمية طليعة الفنانين الاميركيين الممثلين للرسم الحركي ، الا ان هذه التسمية نفسها ظهرت قبل هذا العام بكثير ، وعلى سبيل المثال في كتاب ( الثقافة التعبيرية الالمانية واسانذتها ) ، مؤلفه « اكارت فون سيدو » وذلك في عام ( ١٩٢٠ ) ، والتي جمعت بين عبارتي ( الانا ) و ( المعاناة الفردية ) والتي على اساسها قيم الفن الاميركي المعاصر .

يتابع « روشنبورغ » تفسيره فيما بعد حيث يقول:

ـ [ اذا رفضنا المؤشرات الجمالية المعتادة في الفن الحديث ، يجب علينا عندها العودة الى الدور والطريقة التي تدفع الفنان لخلق بنية تركيبية ويؤكد « روشنبورغ » على العنصر الاخلاقي في الرسم الحركي بقوله ، [ ان الصفة الرئيسية في التصوير الحركي ، تتمثل في الرغبة الموجودة فيه في التخلص من الحتميات الاخلاقية ، انه يتحدد بالمعاني الاخلاقية فقط ، وذلك



نستطيع القول بأن القيمة الجمالية لأي عمل انساني تتعلق بانطاع الواقع - انطباع الحضور - الذي يمكننا الاحساس به أمام التفاصيل الموجودة في هذا العمل ، بصرف النظر عن معرفتنا لشكله الكامل أو حتى - لوحده - .

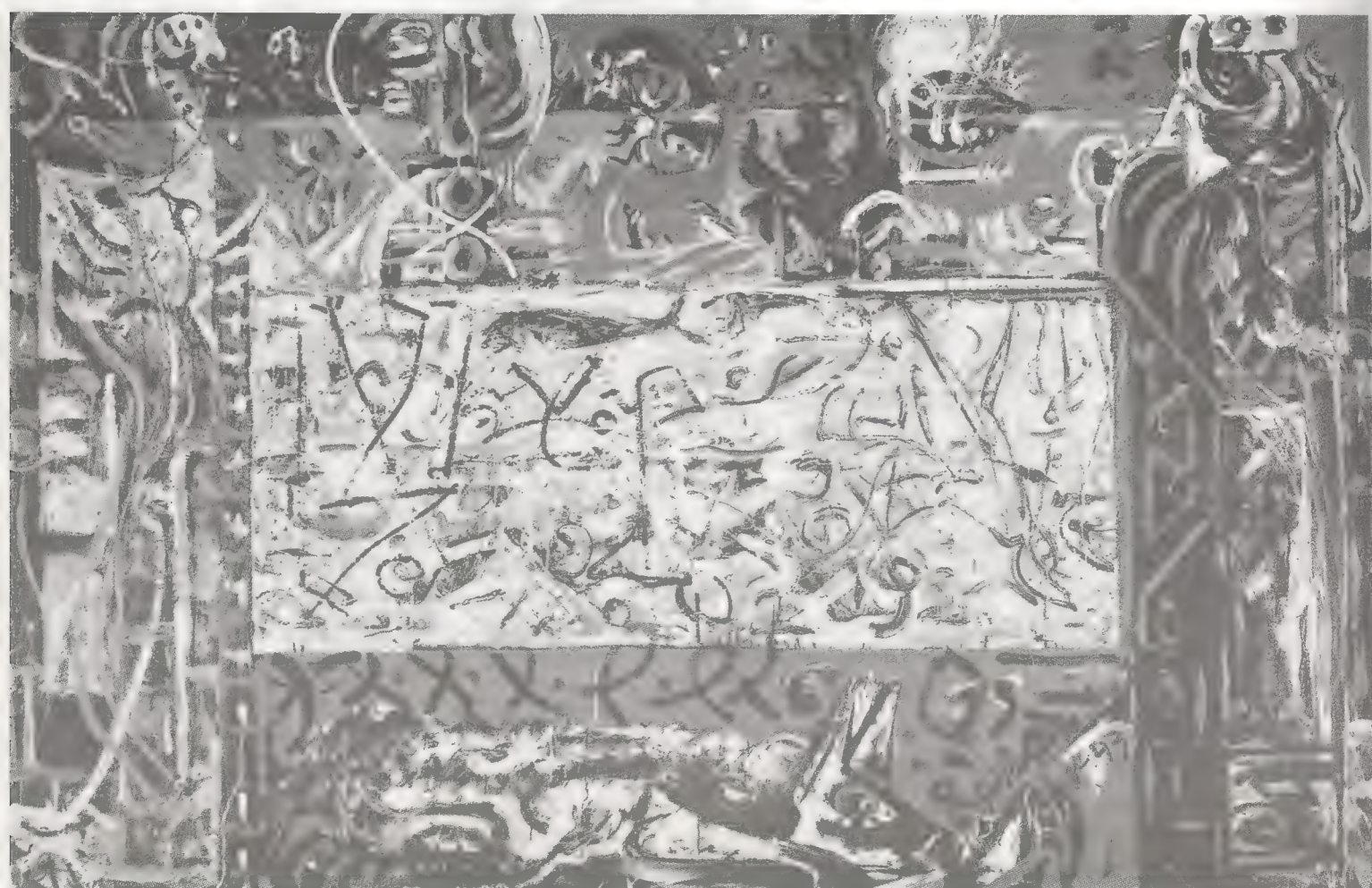
وان العلاقة الشكلية التي تعبر عن نفسها في لوحات ( بولوك ) المذكورة من عامي ( ١٩٤٢ - ١٩٤٣ ) ليست احادية المعنى ، وان موضوع هذه اللوحات غير قابلة للتحديد ، وذلك بخلاف العالم الاسطوري الذي اثاره الفنان « ناي » في الفترة نفسها ، والذي تشكل كانعكاس للعالم الاسطوري الشرق - متوسطي في حين تعذر علينا تحديد بقية الاشياء بوضوح .

عندما سئل بولوك حول مسألة المؤثرات اجاب : - « لقد تأثرت دائما بالقيم التشكيلية لفن الهنود الحمر ، انهم يظهرون حسا فنيا مباشرا ، عن طريق

Signal والعلامة Sign والرمز Symbol وقد حدد معنى الاشارة على انها [ الدلالة العالمية أو الفنية ، التي خلقت خصيصا عن طريق ( الفاعل ) لتأكيد وجوده من خلال وسيلة حسية ] ، فالعلاقة الموضوعية والظواهر - انسحب السوداء وصوت الرعد ، اللذان يعلنان عن قدوم العاصفة - تقابل بالعلاقة الفنية ( الاشارة ) .

ان الخاصية الاستثنائية في التمثيل عن طريق الاشارات [ تتضمن اعطاء الشيء أو الموضوع قيمة حسية ، ( الاشارة الى ) وبمعناه الاصلي لا يعني فقط الاشارة الى شيء ما ، بل ايضا يعني اعطاء الاهمية الى هذا الشيء وازهاره وتحقيقه ] ، فالعلاقة كما يؤكد « يورن » تتحول الى رمز عندما يغيب الشيء ، للانسان المقدرة على خلق تمثيل خيالي ، يستطيع بواسطتها تحريض تصرف شخصي تجاه الشيء الغائب ، وبهذا

جاكسون بولوك





### جياكونو بولوك

الفن المرتبط بالزمن ، الا أن ( بولوك ) كان يعني جيدا المسافة التي كانت تفصله عن هذا الفن الشعائري ، ولكن تبقى التفصيلات الشكلية بالنسبة له امورا بصرية بحثة كما كانت في البداية .

فاذا كان الرمز في مجموعة ( البحث عن رمز ما ) ، لا يستمد تعريفه من خلال الاساطير المتعلقة بشعب ما ، نجد أن اشارة بولوك لـ ( تأثير الذكريات القديمة ) تقود الى معنى آخر ، ونجدها في تعليق « لورانس ألوي » على اللوحات السابقة الذكر ، حيث انه يميز في ( بولوك ) وفي بعض الفنانين من نفس الفترة ، الروابط الموجودة بين الاساطير واللاوعي : « **البحث عن الرمز عند ( بولوك ) ينحدر من اعتقاده بان العملية**

مقدراتهم على استيعاب الافكار التي تلائمهم ، وفهم ماهية الانجاز الفني ، ان حسم اللوني يملك طابعا غريبا ، وادراكهم الشكلي يحتوي على الاساس الكوني لكل فن حقيقي ، بعضهم يجد في لوحاتي اشارات الى فن وكتابات هنود امريكا ، ولكن هذا لم عن عهد حديث ، فهذه الاشارات ترتبط بالذكريات القديمة وتأثيراتها كما ترتبط بالهام قديم .. » لقد استدعى « روبرنسون » مثال هنود الـ « نافاهو » في مكسيكو الجديدة ، الذين يرسمون على الرمال في الفجر أشكالا ( طوطمية ) ذات بعدين ترمز الى الخصب ، وعندما تشتد حرارة الشمس مسحونها ، ليؤكد ما قاله الفنان ( بولوك ) حول بعض تأثيراته وادراكه لقيمة



## الإبداعية هي وسيلة للبحث في اللاوعي وتحريره من محتوياته بتحويله الى رموز» .

ولا اعتقد بان ( بولتوك ) كان يفكر في خلق (سلسلة من الرموز لوعي شعب ما) كما افترض «روبرنسون»، لقد كان بحثه يتناول قوى وإدراكات الواقع في اللوحة ولكن هل كانت هناك أبجدية بصرية يستطيع من خلالها أي واقع تصويري اثبات وجوده وبنفس الطاقة بنفس الروحية والتركيز فيما يتعلق بالواقع المحيط بنا ، قاعدة من هذا النوع لم يكن بالإمكان الحصول عليها من خلال سلسلة من التشويهاة في الرسم كما كان الحال عند بيكاسو .

تطور البحث عندها باتجاه رموز تشكيلية جديدة ظاهرة للعين ، ولم تشكل هذه الرموز أساطير معينة ولا حتى نماذج أيديولوجية .

كانت « حلبة » البحث كما سماها ( بولتوك ) هي القماشية المهيأة ، وكان يجب بعد هذا التخلي نهائيا عن التحويرات أو بعض التشويهاة ، هذا يفسر بعض التعقيدات الموجودة في أعمال بولتوك المنفذة في عام ( ١٩٤٣ ) فبالرغم من استعماله لكتابات الحرة ، وبالرغم من البنية المكونة من عدة طبقات كما في لوحته ( حراس السر ) ، حيث نجد حلبة مستطيلة من الأشكال الحرة والعلاقات المحاطة بأشكال حيوانية ، وبالرغم من المعالجة العاصفة للوحة فان ( بولتوك ) بقي مسجوناً ، وبشكل عنيف في عالم بيكاسو الشكلي ، ولكن تبقى عظمة ( بولتوك ) في كونه تجنب تقييد هذا الأسلوب ضمن هذا الصراع بل لجأ الى إثارة وتحريره وذلك عن طريق تركيزه الجذاب في الاعتماد على امكانية مواد الرسم وقدرتها على التوسع .

## لوحة الطبعة

هي لوحة أبعادها ( ٢٤٣ × ٦١١ م ) رسمها بولتوك عام ( ١٩٤٣ ) ، وقد تطلب تكوينها المتسلسل تطبيق أسلوب الايقاعات المنتظمة والعلامات المكررة التي تحتل بقوة مركز اللوحة ، وتعتبر من لوحاته الهامة ، بعدها يصل بولتوك الى مرحلة « الرش Dripping » كما في لوحات ( الكاندرائية ) عمق خمسة أذرع ) ، ويصف « هانس ناموث » هذه التجربة بعد أن قام بعمل فيلم وثائقي عن بولتوك بقوله : [ لقد كان مشهداً عظيماً ، الانفجار الملتهب للألوان الذي يصبه على القماش ، حركات الرقص التي كان يقوم بها ، العذاب الظاهر في عينيه قبل تقرير الموضع الذي سيحدث فيه الرش المقبل للألوان ، التواتر ومن ثم الارتقاء ، لقد كانت يداي ترمشان ] . هنا يتحول

الرسم الى حركة مباشرة ، والخامة البيضاء تتحول الى حلبة ، انه مشهد لواقع قلق .

يأتي تمديد الألوان على الخامة المهيأة ليكون تكويننا محكما بارزاً ، كما في لوحة ( الضوء الأبيض ١٩٥٤ ) ، أو أضف لون سائل كما في لوحة ( رقم ١٢ ) عام ( ١٩٥٢ ) ، أو حتى مشاركة التقنيات معا كما في لوحة ( زينة ) عام ( ١٩٥٣ - ١٩٥٥ ) ، ويمكننا الحديث عن تطور « الاستقرار الامامي » كما سماه « روبرنسون » بمعنى مفهوم الفراغ الامامي عند بولتوك ففي لوحته ( الانصال الزرقاء ) عام ( ١٩٥٣ ) تأكيداً على فراغ أو فسحة امامية ( عدوانية ) نستطيع الدخول اليها عن طريق نقاط قليلة فقط ، وهذه النقاط لا تشكل تثقيبا للوحة بل تمثيلاً للعمق ، ويأتي استعمال اللون ليعطي قيم فراغية مختلفة ، وفي هذا يقول « روبرنسون » : [ يريق الفضة الواضح في المستوى الاول من اللوحة يبدو كتأثير متشعب للعمل ، بينما يأخذ في المخلف قيمة رصاصية عميقة ، ويضفي بدوره على الألوان الاخرى المتواجدة معه ، أثراً خاصاً ويعطيها دلالة مادية ] .

ينتهي بولتوك مرحلة « الترشيح » لديه والخلية من الاشكال بالعودة الى تضمين أعماله ، وبوضوح ، بتلميحات الى الواقع . هل هذا يعني رفضاً للمغامرة التي بدأها ؟ أو هي « العودة الى الابجدية التقليدية ؟ كما يقول صديقه الفنان « ماثيو » .

من كل هذا نتبين بان بولتوك بدأ في أعماله عام ( ١٩٤٣ ) يرصد قوة الواقع ضمن العمل الفني مستخدماً اسلوباً في الاختصار والتحوير ، وعلى الرغم من معالجة المشكلة بقسوة بالغة ، فهو لم ينجح في حل هذا الصراع القائم لانه لم يكن قد امتلك بعد ابجدية تصويرية حرة بالقدر الكافي والتي تم تحقيقها بعد عام ( ١٩٤٦ ) عندما بدأ بوضع اشياء مادية على الخامة ، اشكال يمكن تمييزها وقراءتها ، الا ان هذا الواقع لم يكن بقية للجسد الانساني أو بقية لمنظر طبيعي ولا حتى شعاراً له ، لقد تم امتلاك هذه الابجدية عن طريق رسم عاصف معادل في قوته التكوينية للوحات التجريدية نفسها ، وقد نفذت حركة الرسم تحت ضوء التأثيرات التي كانت تفرض نفسها في علاقة جديدة مع الواقع .

في هذا نجد الى جانب المركز التي تحتله التجريدية التقليدية ، اشارة حديثة ومختلفة للواقع ، ويصح هذا القول ايضاً على الفن في يومنا هذا ، الا انه عند ( بولتوك ) متعلق بمرحلة متقدمة من المقارنة بين الشكل والاشكال ، يبقى هذا الامر حسب وجهة نظرنا المعاصرة ممثلاً احدي التيارات الرئيسية الموجودة في الفن الحديث .

# الفن التشيكوسلوفاكي

قال الكاتب :

ما من شك ان وجه كل انسان لابد الا وان يعكس صورة شبابه التي لا تمحي تماما بفعل الزمن ، كذلك الحال مع الحضارات والثقافات المختلفة ، اذ تظل سيماها شبابها الاول ، وجذورها الراسخة منذ فجر التاريخ منطبعة عليها ، تميزها بعضها عن بعض ، وتظل توحى الى خيالك بما كانت عليه في سالف العصر والوان ، فمنذ القرن الخامس للميلاد ، ولما دخلت القبائل السلافية الاراضي التي عرفت في العصر الحاضر باسم التشيكوسلوفاكية لم تجد نفسها امام « ارض مجهولة » بل وجدت نفسها امام موطن شبه متحضر يخفى بين طياته معالم حضارية في بقعة من اواسط اوربا تعتبر مركز التقاء العديد من الحضارات الاوربية المختلفة من يونانية ورومانية وآرية وسواها .

على هذا اكتشف اجداد التشك والسلوفاك موطننا لاحفادهم الذين بنوا حضارة جديدة ذات طابع خاص ، تتميز بسيماها ثقافتهم وفنونهم .

في حديثنا هنا عن الفن التشيكوسلوفاكي يجدر بنا ان نسجل بادئ ذي بدء ما تم اكتشافه على ايدي علماء الآثار والمستحثات من آثار وأدوات حجرية قديمة نخص بالذكر منها تمثال ( فينوس الفستوبنسية ) آلهة الخصب والديمومة ، ويعود تاريخها على الأرجح الى ما قبل ( ٢٥٠٠٠ ) سنة ، وذلك في موقع استخدامه الانسان الاول لصيد الماموث ، ويشير هذا الموقع الى مرحلة متقدمة من العصر الحجري ، والى جانب هذا الاكتشاف عثروا على تحف أخرى وبخاصة منها التماثيل الصغيرة ، ورسوم النسوة ، وحيوانات الصيد والنباتات ، هذه المكتشفات هي التي ربطتنا بتاريخ ما قبل التاريخ المتشعب الفنون ، المختلف الانماط ،

اعداد : بشير فضة

الفن التشيكوسلوفاكي :

« ما من كاتب او شاعر او فنان او اي مبدع معاصر لا يود ان يكون عاملا بل مجرد عامل يتفاعل مع الحياة والجمال والمسة . »

ف. شالدا

عثر على مطبوعة بالالوان الطبيعية وباللفة الفرنسية صادرة عام ( ١٩٨٥ ) عن دار « اوبريس » في ( براغ ) للطباعة والنشر . وقد وضع الناقد الفني « لادسلان غاوليك » مقدمة طويلة لها تكاد تؤلف بعد ذاتها كتابا خاصا بالفن التشيكوسلوفاكي ، فرايت أن الخصي هذه المقدمة التاريخية فيما يلي نظرا لان الكثير من القراء العرب المهتمين بالفنون الجميلة لا يعرفون الشيء الكثير عن الفن التشيكوسلوفاكي وما يتميز به من أداء حسن وعبقريات فذة .

وهنا لا أجد بدا من القول بأن الكاتب المذكور ليس بدليل سياحي يتحدث عن الاوابد والآثار برتابة الادلاء ، بل انه كاتب عميق الشعور والاحساس بالفن الاصيل ، يتوخى بالدرجة الاولى أن يعبر عما تتركه اللوحات والزخارف والآثار من انعكاسات في النفس البشرية ورؤيتها للاشياء ، وعما تخلفه من جمال وروائع وافكار قد تكون في احيان كثيرة صعبة الفهم على الكثيرين من الناس ، كان جون راسكين مصيبا بقوله : يكتب تاريخ الامم في ثلاثة مجلدات : كتاب اعمالها ، كتاب كلماتها ، وكتاب فنونها .





التوبيخ - عام ١٠٨٥

روستوكي التشكية القريبة من براغ وفي مالوينك  
قرب ليفيس السلوفاكية ) ، ومن جملة هذه الآثار على  
الزينة من أساور وعقود وأقراط وغيرها ...

تميز العصر البرونز المتقدم ( أي حوالي الألفين  
قبل الميلاد ) بانتشار المدينة التي أطلق عليها تسمية  
( الحضارة اللوساكية ) Lusace تلك الحضارة التي  
بنتها الشعوب الزراعية ، ومن المحتمل اندماج العنصر  
السلافي فيها .

وفي العصر الحديدي الأول ، أي اعتبارا من القرن  
السابع قبل الميلاد لحقت بها الحضارة البيلانية ( نسبة  
إلى أصل بيلاني Bylany المتواجدين قرب زيسكي  
برود (Zesky Brod) حيث عثر هناك على محارث  
ذات أربعة دوايب ونير ، وأشباه برونزية ، وحديدية ،  
وعدة أدوات فخارية ، ولم تكتشف هذه الأثرية في  
الجرار التي يحفظ بها رماد الموتى وحسب ، بل عثر  
على مثلها أو ما يشابهها في قبور الأمراء والفرف في جميع  
المناطق الممتدة من شمالي فرنسا إلى بافاريا .

وفي نهاية مرحلة هجرة الشعوب بحدود القرنين  
الخامس والسادس بعد الميلاد ، فقد ثبت أن القبائل  
السلافية قد استوطنت المنطقة التشكوسلوفاكية ،  
وأنها تعتبر أجداد التشيك والسلوفاك ، الذين ما برحوا  
حتى أيامنا هذه حملة مشعل الديومومة الارتقائية  
التطورية للفن في هذا الجزء من أوربة .

وفي القرن الثامن الميلادي ضاعف السلافون  
إنتاجهم من مختلف الأشياء ولاسيما الأسلحة منها  
والأدوات البدائية الأخرى والأحزمة المطرزة بالحديد  
والأقراط ، وأدوات الزينة ذات البهرج وسواها .

في بادئ الأمر قام تحالف أو شبه تحالف قبلي بين  
الحدود السلافيين ، نظرا لما كان يجمع بينهم من تقارب  
في اللغة ، وتشابه في الاعراف الاجتماعية ، وأدى هذا  
التحالف إلى ما يشبه الدولة الإقطاعية المؤلفة من  
التشيك والسلوفاك ، وقد تشكلت هذه الدولة في القرن  
التاسع الميلادي ، وفي سنة ( ٨٣٠ ) م اعتنق حكامها  
الديانة المسيحية ، وفي نهاية القرن التاسع الميلادي  
أصبحت ( إمبراطورية مورافيا العظمى ) تضم في أوج  
عهد ازدهارها الأراضي المورافية والتشكية والسلوفاكية  
والبوهيمية واللاساقية .

وهكذا رأينا كيف أن التشيك والسلوفاك قد  
أنشأوا منذ فجر تاريخهم ليس دولة موحدة وحسب ،  
بل حضارة مشتركة أيضا ، وكانت تلك العوامل التي  
أتينا على ذكرها سببا في تضامن الشعبين الشقيقين  
( التشيك والسلوفاك ) ، ودفاعهما عن مصالحهما  
المشتركة وعن ثقافتهما وحريةهما دفاع المستميت حتى  
يومنا هذا .



دير القديس مارتين في براج

الغامض التطورات ، وهي تدل بعد ذاتها على مفهوم  
واقعي ، ولكنها على أية حال تعبر تعبيرا يأخذ الطابع  
الفني الدال على ممارسة نقشية فنية مجدولونية تنطق  
بعمل الإنسان الأول وصور حياته في ذلك الزمن البعيد .  
وانطلاقا من العصر النيوليتي العصر الحجري  
الحديث ( أي عصر الحجر المصقول ) ، رأينا كيف أن  
فن الفخاريات قد أخذ أبعاد الهندسة التي امتدت  
حتى يومنا هذا .

وعلى مدى العصر ( البرونزي ) تطورت الفنون  
وتناولت مختلف وسائل الحياة حتى شملت الحيوانات  
الداجنة والأشياء ذات النفع العام وكل ما يمت إليها  
بصلة أو رمز .

وفيما عدا ذلك اكتشفت أدوات عمل وأسلحة  
تدل على أوجه الحضارة الفنية للعصر البرونزي وهو  
من أوائل نشأته ، ( وقد عثر على بعض آثار قيمة في





جناح من معرض الفن التشكيلي القديم .

فيما عدا تقدم الزراعة والعناية بأشجار الكرمة .  
لوحظ كذلك تطور محسوس في مجال السياسة  
والثقافة في امبراطورية مورافيا العظمى ، والامثلة  
على ذلك كثيرة ولا مجال لتعدادها هنا ، فقد ظهرت  
الحرفيين المتعددة الانواع والاشكال تشمل مهنة  
الحداثة مرورا بصناعة الادوات لفخارية والمهن  
الفنية الاخرى ، ثم برزت اعمال هندسية . بناء  
الكنايس من الحجارة ، وكانت تستعمل الاخشاب من  
قبل لبنائها ، وجميعها متأثرة بفن البناء ( البافاري )  
ومناطق البحر البلطقي ، وفي النصف الثاني من  
القرن التاسع دخل الفن المورافي ( بوهيميا ) وما رافقه  
من اناشيد دينية سلافية تقديسا ( لسيريل ) .  
وقيود المتأثرين هما بالذات بالاناشيد الغريغورية .

بعد انهيار الامبراطورية المورافية العظمى تحول  
مركز الثقل في التطور السياسي والفني الى (بوهيميا)  
تحت قيادة « برسلد » ، وفي الوقت نفسه لوحظ  
مدى تأثر المنطقة بالحضارة البافارية والسكسونية ،

لقد نقل بعض دعاة المسيحية ورسلاها ، واصلهم  
من سالونيك بعض الطقوس المسيحية الى السلافيين  
والتشكيين ، كما نقلوا اليهم في الوقت نفسه لغة ذات  
طابع ادبي وذات اصول سلافية قديمة ، وكذلك نقلوا  
اليهم انواع الكتابة الفلاكوليكية والسيريليكية المشتركة  
( وهي ذات علاقة بأبجدية سلافية قديمة يقال ان  
مبتكرها هو القديس ( سيريل ) ، ولا تزال اشكالها  
الحديثة تستعمل في صربيا وبلغاريا والاتحاد  
السوفياتي . )

وعلى هذا المنوال وضعت اسس الآداب والفنون  
في بلاد التشيك والسلوفاك ، ومنها تولدت فيما بعد  
الآداب الوطنية لشعب تشيكوسلوفاكيا ، تلك الآداب  
التي تلقفت على مدى الزمن التعابير اللغوية الشعبية .  
كذلك نشر ( البيزنطيون ) اساطيرهم الدينية ومؤلفاتهم  
حول ( حياة قسطنطين ) ومجموعة من المخطوطات الدينية ؛  
وكلها مشاهد هي على مدى تطور التراث الادبي  
التشيكوسلوفاكي .



الوق





للاتزال الكثير من المدن الشيكوسلوفاكية تحتفظ بآثارها الغوطية والباروكية وعصر النهضة



للاتزال الكثير من المدن الشيكوسلوفاكية تحتفظ بآثارها الغوطية والباروكية وعصر النهضة



لا تزال الكثير من المدن  
التيكوسلوفاكية تحتفظ  
بآثارها الغوطية والباروكية  
وعصر النهضة



لا تزال الكثير من المدن  
التيكوسلوفاكية تحتفظ  
بآثارها الغوطية والباروكية  
وعصر النهضة

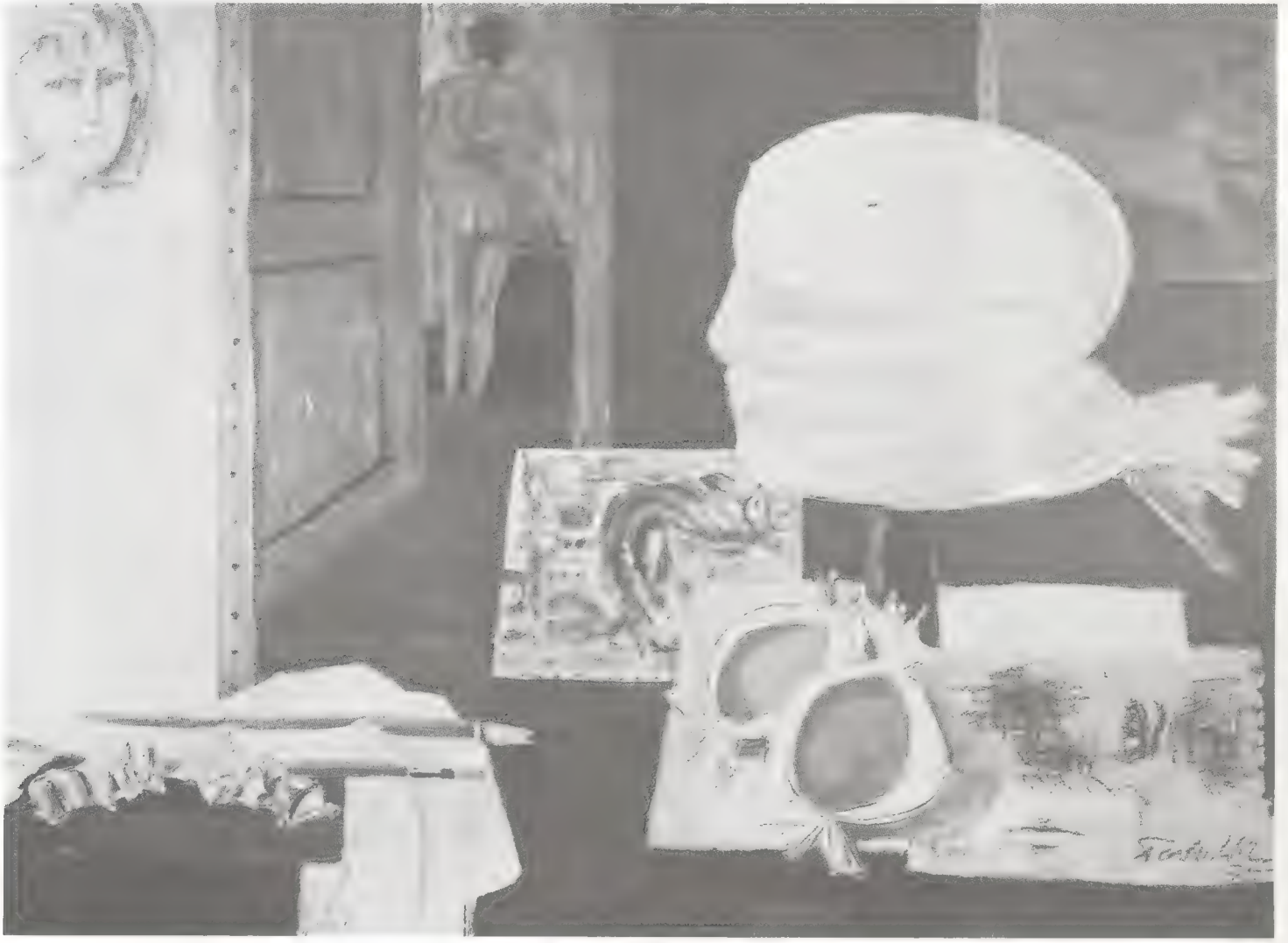




الشتاء في منطقة أوراخا



منظر من الريف عام (١٩٧٨)



المرسّم - رسم بادر ليلك

لا تزال تعالج عدة مواضيع اكثريّة كأسطورة (يهوذا) واستقطبت هذه الحركة جماعات المثقفين ورواد الاندية ، والمجتمعات الراقية وامتدت الى المسرح فلموسيقى .

وفي مجال هندسة البناء والحياة التشكيلية طرأ تطور ملحوظ على انشاء الكنائس والقصور على الطريقة الرومانية ذات الحجارة المصقولة والزخرف والنقوش ، حتى أن السفير العربي ابراهيم بن يعقوب كتب سنة ( ٩٦٥ - ٩٦٦ ) يقول عند مروره بها : [ ان مدينة براغ مبنية من الحجر ، والكلس ، وهي من أهم المراكز التجارية ] ، وثمة دليل آخر على تقدم فن البناء في بلاد التشيك ، الصرح ذو القباب المشاد في ( زنو حجو ) في القرن الثاني عشر ، وكذلك

كما يشهد على ذلك بناء الكنائس والاديرة والقصور وبخاصة الموجود منها في مدينة براغ العاصمة الحالية . وفي حين وطد ( التشيكيون ) حكمهم في القرن العاشر ، واستتب لهم الامر ، ونمت عندهم الروح الوطنية الاستقلالية ، وقع ( السلوفاكيون ) تحت سيطرة المجر المجاورة لهم ، وكان ذلك إثر انهيار دولة ( موراافيا ) ، ولكنهم ظلوا يكافحون بعناد هذا الخنوع للمجر ، وهكذا بقي الشعبان الشقيقان عدة عصور على فراق مقيم ، ولكن العلاقات الثقافية والتطلعات الى الوحدة والحرية لم تنقطع بينهما .

وفي منتصف القرن الثالث عشر بدأت الحركة الثقافية وبخاصة الادبية منها بالتححر شيئاً فشيئاً من هيمنة الكنيسة واغراضها واساطيرها وان كانت





دقتہ طویل لانتظار۔ رسم برونفکس

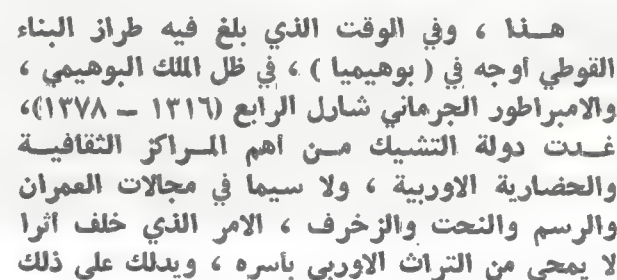


الولين سوبر





ولم تذهب مبادئ الثورة عبثاً ، بل ظهرت آثارها العلمانية الديمقراطية على الثقافة العامة في البلاد من







فن وأدب وفلسفة ، حتى أن تأثيرها امتد كذلك الى الطقوس الدينية نفسها .

وهكذا خضع الفن في ذلك العهد لناموس التطور العام ، وكان لهذا التطور اثره الفعال في اللغة ( التشيكية ) ، ودخلت اللغة الشعبية سلوفاكيا في آن واحد ، وبذلك أصبح للتشكوسلوفاكين ثقافة وطنية .

دخلت ( تشكوسلوفاكيا ) بعد الثورة في مرحلة عصر النهضة الذي تميز بانسانيته وعلمانيته ، وكان لاكتفاء الميول الانسانية مع التقاليد الوطنية المتأصلة قديما على اسس تقدمية ولا سيما ( الهسية ) منها اثره البعيد في القرن السابع عشر على تحف ( جان أموس ) ( ١٥٩٢ - ١٦٧٠ ) ، وهو العالم اللغوي صاحب الشهرة العلمية ، وسواه من الاعلام ، وكذلك الفن نفسه الذي اكتسب طابع الفن الايطالي من عصر النهضة ، اذ بلغ البعد الاقصى في اواخر القرن السابع عشر على ايدي الفنانين الايطاليين ، وكان اول طراز هندسي مستمد من عصر النهضة في بوهيميا هو (Belvedere)

( المقصف أو المصيف المطل على آفاق بعيدة ) الذي أقيم في ( براغ ) في حوالي منتصف القرن السادس عشر ، وتبعه كثير من المقاصف الملكية على هذا النمط من الهندسة والفنون الايطالية .

الا ان القرنين السابع عشر والثامن عشر سميا فيما بعد ( بعصر الظلام ) ، اذ انهارت ( البروتستنتية ) في بوهيميا وبخاصة « في الجبل الابيض » عام (١٦٢٠) وكان فقدان استقلالها الوطني بداية عودتها بالاكراه الى المذهب الكاثوليكي ، وبداية أعمال القمع لطمس معالم تقاليدها الوطنية .

وشهدت البلاد آنذاك مرحلة النكسة .

واثر هزيمة الجبل الابيض دخلت الهندسة المعمارية والحياة التشكيلية في العهو الباروكي الذي ظهرت آثاره كذلك على الآداب والموسيقى ، كما بدأ واضحا ليس على الكنائس وحسب ، بل على القصور وبيوت البرجوازيين ، ويبدو ذلك حتى اليوم في مدينة ( براغ ) هذا الفارق بين الطرازين القوطي والباروكي .

وفي القرن الثامن عشر تقدم فن ( الموسيقى ) تحت تأثير موسيقى القصور ، ونبغ الكثيرون من الموسيقيين التشيكيين ، وتبعثروا في مختلف البلدان الاوربية من المانيا الى روسيا ، وفي سلوفاكيا ، أقيمت المسارح الدرامية المتهنة في ( براتسلافيا ) و ( كوشيس ) .

وفي القرن التاسع عشر، وفي عهد الثورة الصناعية



جبرية براد تشيك

المنحة أمام البناء







### فيروجنه فيستا فا

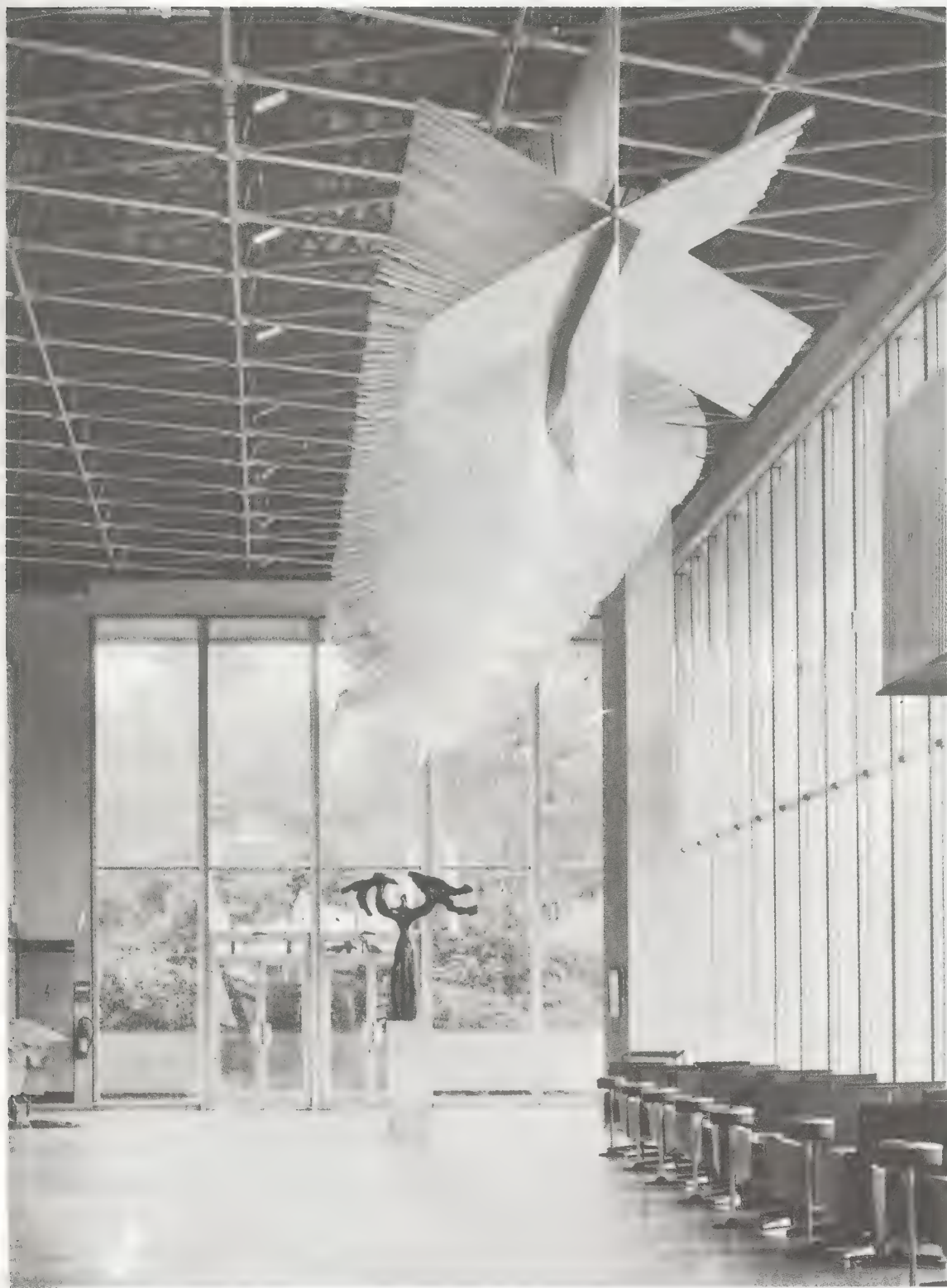
ومناقبهم )، وفي عام ( ١٨٤٨ ) قامت ثورة عارمة استهدفت قلب نظام الحكم المطلق ( النمساوي - المجري ) اشترك فيها السلوفاك والتشك معاً وقادتها نخبة من اساتذة الجامعات والمعاهد العلمية وجمهرة الطلبة الامر الذي عزز المواقف الوطنية للشعبين الشقيقتين .

وكان لهذه الثورة مردودها على الحياة الموسيقية والفنية بمختلف أشكالها وصورها ، وعلى سبيل المثال لناخذ أعمال ( جوزيف مانس ) في مجال التصوير ، والرسام ( كارل بريكينا ) في مجال المدرسة

في اوربا عادت الثقافة الوطنية الى القوميتين السلوفاكية والتشيكية ، لتبرز من جديد في ظل الراسمالية ، والتحولات الطارئة معها في مختلف المجالات الفكرية والايولوجية وزال كل اثر للرقيق ، وتوسعت المدن وقرى الارياف ، ونشأت بسبب هذه التحولات فئات من ( الانتلجسيا ) وتعززت مكانة الآداب والفنون ، وتعمقت بين الجماهير الشعبية روح الثقافة الجديدة على مستوى واسع ، وفي ذلك العصر بدأت نهضة شملت مختلف النواحي العلمية الحديثة ، وتأسست المعاهد التقنية ، وظهر فلاسفة اعلام يحملون افكارا جديدة ( ولا مجال هنا لتعداد اسمائهم









## لوحات جدارية في المكاتب

( ١٩٤٩ ) صانع تمثال المعلم ( جان هس ) المنصوب في الحي القديم من ( براغ ) .

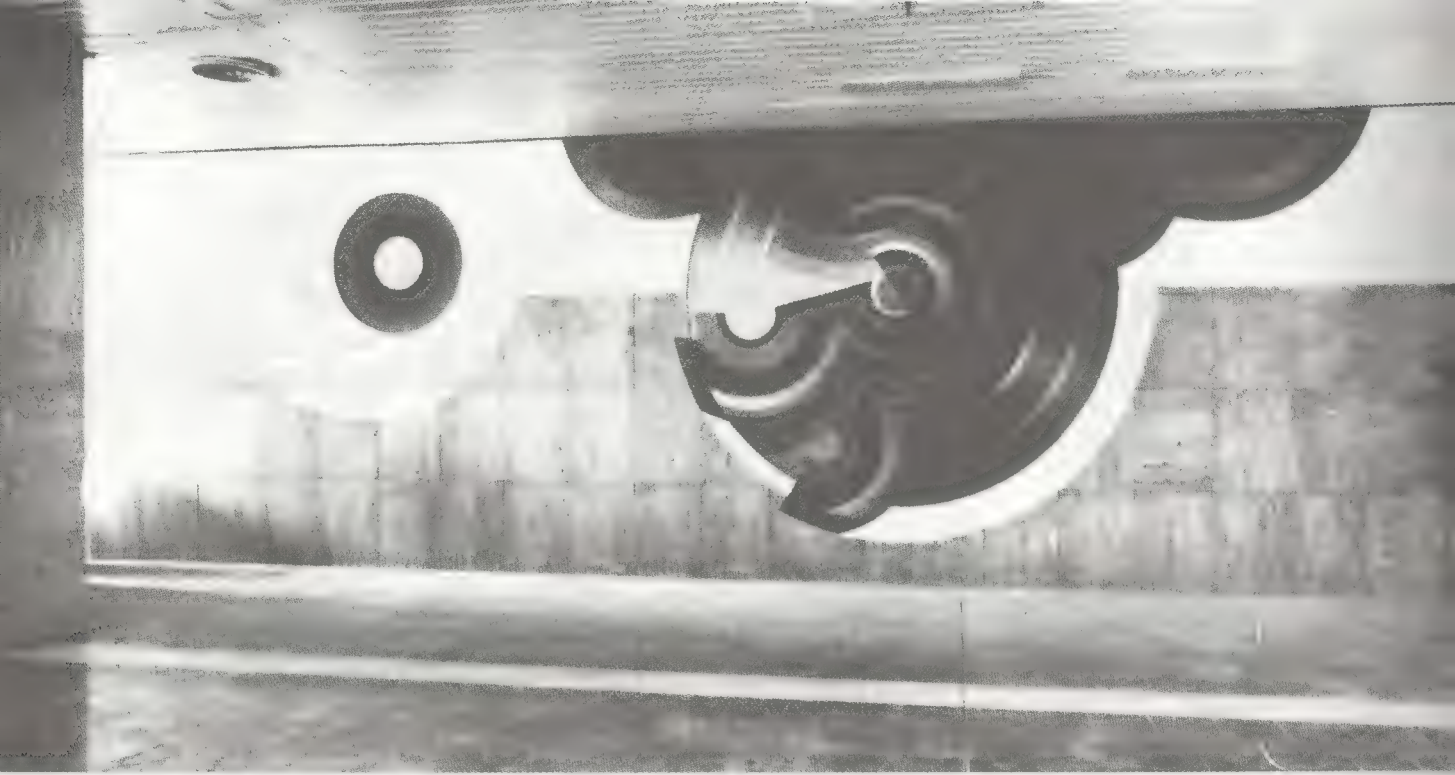
أما في مجال الادب فقد برز الى الوجود عدد كبير من الكتاب التقدميين ومن دعاة السلام والديموقراطية خلال الحربين العالميتين الاولى والثانية .

اجتازت البلاد التشيكية - السلوفاكية في اوائل العشرينات مرحلة سياسية خطيرة ظهرت آثارها على الفنون والآداب بشكل بارز ، ففي عام ( ١٩١٨ ) عقد أول مؤتمر يطالب بالحرية والاستقلال ، وصدر البيان المشهور الذي وقعته ( ٢٢٢ ) من اعلام النخبة التشيكية من كتاب وأدباء وعلماء وفنانين وعلى رأسهم ( الواز جيراسيك ) و ( جاروسلاف كفايل ) ، ويطلب هذا البيان بحق تقرير المصير للشعب التشيكوسلوفاكي وكذلك يطالب باجراء اصلاحات اقتصادية واجتماعية في البلاد ، وكان بين موقعي البيان المذكور لقيف من الحزب الاشتراكي الثوري .

كذلك كان لانتصار ثورة اكتوبر العظمى في روسيا

الواقعية لفن التصوير ، وكذلك نبغ من بين هؤلاء الفنانين ( جوزيف فاكلاف ) ( ١٨٤٨ - ١٩٢٢ ) صاحب التحف الاثرية المختلفة المستوحاة من التراث الوطني ، وتشاهد لوحاته في وقتنا الحاضر من مختلف المعارض في ( براغ ) ، كذلك تبدت الميول الانطباعية والرمزية في نهاية القرن التاسع عشر وقبيل الحرب العالمية الاولى ، وظهرت في اعمال ( انطونين سلافيشاك ) ( ١٨٧٠ - ١٩١٠ ) و ( جان بريسلي ) ( ١٨٧٢ - ١٩١٨ ) و ( اتاكار كوبان ) ( ١٨٨٣ - ١٩٦٩ ) وهو الذي قضى ردحا من حياته في فرنسا ، كما برز الى الساحة جيل جديد من الانطباعيين والتكعبيين ومن أشهرهم ( اميل فيلا ) ( ١٨٨٢ - ١٩٥٣ ) ومن ثم برز الى الوجود في اوائل القرن العشرين ( الفن الجديد ) حيث تضافرت من خلقه جهود مختلف الفنانين من رسامين ونحاتين ومهندسين معماريين ، ونذكر منهم الرسام ( الفونس موخا ) صاحب اللوحات الاعلامية لمسرح ( سارة برنارد ) والنحات التشيكي ( لاديسلاف شالون ) ( ١٨٧٠ -





## لوحات مدريد في المائتين

اثرها البارز على الاتجاهات الوطنية عند التشيك والسلوفاك .

وفي عام ( ١٩١٨ ) احتفل بميلاد الجمهورية التشيكوسلوفاكية وتم الاتفاق على اقامة الدولة الحديثة بين الشعبين الشقيقين ، وبدأت الطبقة العاملة تحتل مكانتها ، وتحقق بعضا من مطالبها وأزهرها في ذلك عدد كبير من اهل الفن والادب الاشتراكيين الديموقراطيين والشيوعيين .

وفي الثلاثينات تألفت جبهة شعبية من المثقفين والفنانين هدفها الاول مكافحة الفاشية والجيلولة دون وقوع الغزو النازي .

أما ما حدث بعد ذلك فهو معلوم وكذلك ما يحدث اليوم من وقائع سريعة مذهلة .

يشير الكاتب في ختام مقاله الى الانجازات الكبرى التي حققتها الدولة الاشتراكية على الصعيد العلمي والفني ويقول :

[ أصبحت تضم تشيكوسلوفاكيا أكبر عدد من القراء في العالم، ويؤكد بيان أصدرته منظمة اليونسكو أن هذه الدولة الفتية تعتبر سابع دولة في العالم من حيث الترجمات من اللغات الأجنبية ] .

وفي السبعينات وحتى منتصف الثمانينات

صدرت سلسلة طويلة من اعمال كتاب مسرحيات وروايات وقصص للاطفال ومسلسلات تلفزيونية وأناشيد وموسيقى جاز ورسوم مختلفة .

ومن الواضح ان اهتمام الجمهور بالفنون التشكيلية قد ازداد زيادة كبيرة بين سنة وأخرى ، اذ تدل آخر الاحصاءات على أن معارض ( الفنون الجميلة ) قد ازداد عددها خلال العشرين سنة الماضية من ( ٩ ) معارض الى ( ٤٠ ) معرضا عام ( ١٩٨١ ) وتعاظم اقبال الجمهور على مشاهدتها وبلغ عدد اللوحات التي عرضت ( ٩٠٠٠ ) ألف لوحة ، وارتفع عدد الزوار من مليون ونيف الى ( ٤ ) ملايين ويزيد وهذا يدل على مدى ارتفاع نسبة التذوق الفني الجمالي عند هذه الجماهير .

أما النحاتون فقد أقاموا نصبا كثيرة في الحدائق والمحلات العامة بنسبة كبيرة ، وجرى في الوقت نفسه ترميم العديد من الآثار المشهورة .

ويمضي الكاتب في تعداد المنشآت الفنية والمسارح ودور السينما بالتعاون مع نقابات الفنانين . كما توجهت الدولة الى التعاون الثقافي والفني مع جميع دول العالم تعريزا منها لروح الاخوة بين الشعوب والسلام العالمي وارتقاء الانسان نحو الافضل .

# كاندينسكي

## وتجديد لغة الفن المعاصر

رضا حساحس

وقد صرح من آن لآخر بالتأثير العميق الذي مارسه على تطوره الفني إيقونات العصور الوسطى الروسية ، والعنصر الآخر الذي لعب دوراً لا يقل أهمية عن الدور الذي لعبته الأيقونات الروسية ، هو الفن الشعبي الروسي الذي تعرف عليه أثناء دراسته الإثنوغرافية الاستطلاعية في أرجاء الأقاليم الروسية الشمالية عام ( ١٨٨٩ ) ، وفي هذا العام بالذات درس فن المعلمين الكبار في ( موسكو ) و ( بطرسبرغ ) وقام بزيارته الأولى لباريس ، ليعود إليها مرة ثانية عام ( ١٨٩٣ ) ، وهو العام الذي حصل منه على شهادة الحقوق من جامعة موسكو .

لقد حمل ( كاندينسكي ) أبحاثه في الخصائص الانفعالية والنفسية للون والشكل ، والخط الى الدرجة التي وصل فيها الى استقصاء للمادة الموضوع وللعناصر التمثيلية للشكل ، [ مشهد جبل وكنيسة عام ( ١٩١٠ ) من كتاب الموسوعة التعبيرية ] .

وتنحل مساحات اللون وأشكال المنظر الطبيعي الى عناصر بنائية خيالية من أي تحولات أخرى يمكن ادراكها ، وتحليل أشكال الأشياء المرسومة لا تساعدنا في التعرف على الصورة كصورة ، إن التركيز ينصب هنا على الانطباع الذي تصنعه الطبيعة ، وهو واحد من أهداف التعبيرية للوصول الى التكثيف في التعبير ، ويعتبر ( كاندينسكي ) بأن اللون والشكل عنصران كافيان للتعبير عما تريد أن تحمله اللوحة الى المشاهد .

[ ..... كما أن الموسيقى تتأثر على نحو فعال بالروح ، كذلك الشكل واللون ، ويعرف الجمال بأنه : تحقيق التوافق الناجح ، ما بين الضرورة الداخلية ، وبين الغزى التعبيري ] .

كان ( كاندينسكي ) قد بلغ الثلاثين من العمر عندما وصل الى ( ميونيخ ) عام ( ١٨٩٦ ) ، وكان قد ترك منصب أستاذ في كلية الحقوق في جامعة ( موسكو ) ليحقق حلم طفولته في أن يكون مصوراً ، وليصبح الفنان المجدد الأول الذي غير تغييراً جذرياً في لغة التصوير الحديث ، وكي يصبح رائداً للفن التجريدي في مستهل القرن العشرين .

ولد كاندينسكي في ( موسكو ) عام ( ١٨٦٦ ) أي قبل ولادة بكاسو بخمسة عشرة عاماً ، لأسرة تمتد في أصولها من جهة والده نحو ( سيبيريا ) ووالده بالذات من بلدة على الحدود الصينية ، وكانت إحدى جداته من طرف أمه أميرة أسيوية ، وأمه ولدت في موسكو .  
رغب كاندينسكي أن يكون موسيقياً ، وهي حقيقة من الحقائق الهامة التي احاطت بشخصية الفنية ، وعندما بلغ العشرين من العمر ، ذهب الى جامعة ( موسكو ) لدراسة الحقوق والعلوم الاقتصادية ، وهذا العام بالذات يحدث احتكاكه الأول بالفن الروسي القديم ،





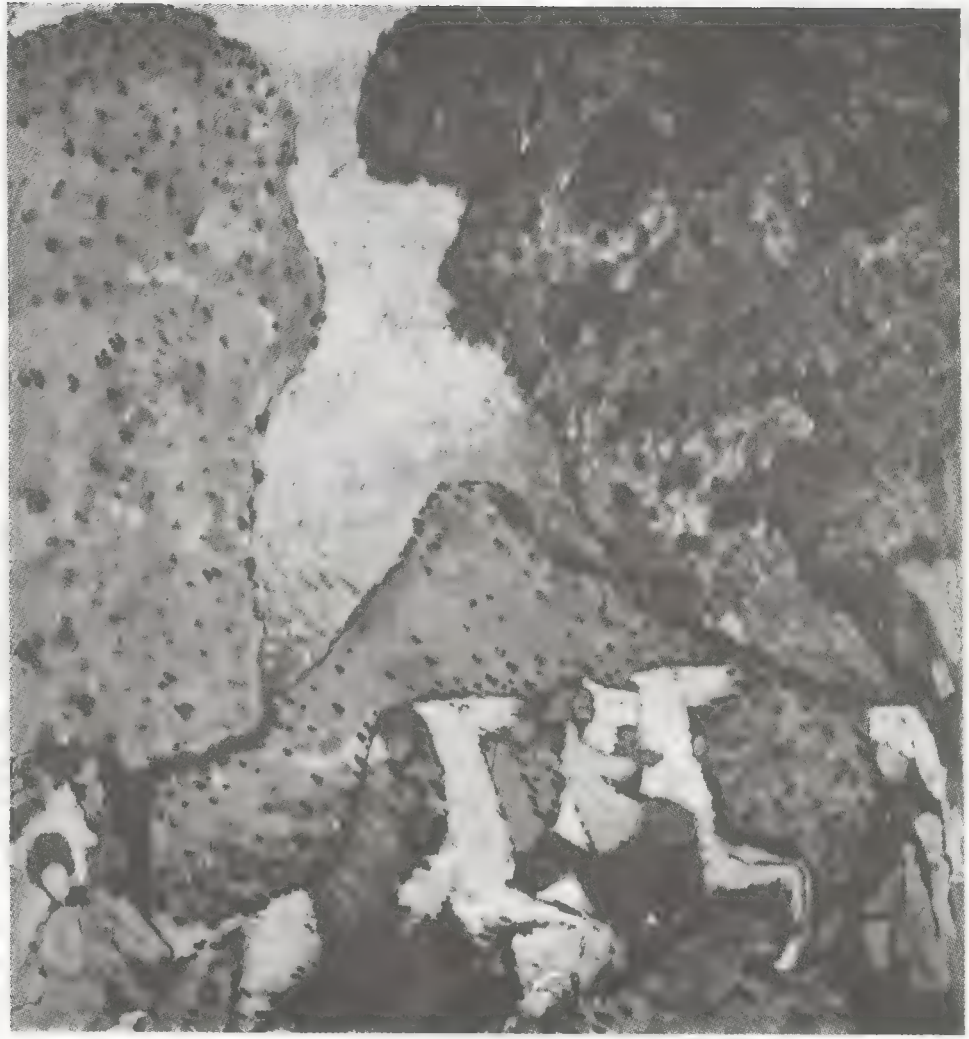
كاندينسكي

وفي عام ( ١٩١٤ ) يصل (كاندينسكي) لوسائله التكوينية الى درجة الكمال ، يبدأ البحث عن ( عناصره التكوينية ) ولكي يمزج بين الوعي واللاوعي . ولا يتردد في أن يتخذ الموسيقى كمقياس له . الاعمال التشكيلية العظيمة ، هي تأليفات سيمفونية ، يلعب فيها العنصر اللحني ، دوراً تابعاً غير متكرر . وينهي ( كاندينسكي ) أطروحاته بالتمييز ما بين ثلاث مصادر من الإلهام :

١ - انطباع مباشر عن الطبيعة الخارجية .

وادعو ذلك ( انطباعاً ) .

[ ..... لم اكن قادراً ابداً على جعل نفسي تستعمل شكلاً يجيئني عن طريق المنطق ، بل الذي يصدر عن مشاعري المحضة ، كل الأشكال التي استعملتها قد جاءت لي طوعاً ، فهي تعرض نفسها علي بشكل ناجز ، كل ما علي فعله هو استنساخها ، او تأتي أثناء العمل وتثير دهشتي ، كل ما تعلمته هو كيفية ممارسته درجة ما من التحكم على قوة الخيال عندي ، لقد دريت نفسي على أن لا اتركها تذهب هكذا وعلى أن لا اترك الفنان للقوة التي في داخلي ، دون أن أوجهها ] .



كاندينسكي

### ١ - [ لقد كان لها تأثير الصلاة على نفسي ] .

كانت ارتجالاً ( كاندينسكي ) هي الأعمال السابقة للفن ( اللا شكلي ) للوقت الحاضر ( من عام ١٩٤٥ حتى الآن ) ، و ( التكوينات ) هي السابقة للفن الانشائي . إن ( كاندينسكي ) الآن لفي سيطرة كاملة على وسائله ، وتستقر الألوان ، وكما لو أنها على سطح متسق متنوعة بأشكالها الداخلية ، وبحيث تستحضر مستويات سطوح واجواء مختلفة ، أن الأثقال فهي موزعة بحيث لا تخلق مركزاً معمارياً معيناً للوحة ، قد يكون ( كاندينسكي ) قد تحاشى بذلك حضور ما هو تزييني ، وأصبح ممكناً له إزالة كل شيء له علاقة بالأشياء الطبيعية .

— [ .... اللوحة تتكلم بلغة الأسرار . ليس هذا معنى كافياً بذاته ؟ اليس هو الغرض الداعي أو اللا واعي للحافز الاضطرابي للخلق ] .

هذا ما نسأل عنه كاندينسكي عام ( ١٩١٠ ) وهو

٢ - تعبير عفوي لا واع الى حد كبير ، ذو طبيعة داخلية لا مادية ( روحية ) .  
وادعو ذلك ( ارتجال ) .

٣ - تعبير كشعور داخلي يجري تشكيله على نحو من البطء والتروي ويتم العمل عليه تكراراً وعلى نحو دؤوب .

وادعو ذلك ( تكوين ) ، يلعب الغرض الداعي ، معداً طافياً هنا ، ولكن لا يظن شيئاً من هذه الحسابات على اللوحة ، فقط الشعور .  
من العدد الأول تظهر لوحات ( كاندينسكي ) حتى عام ( ١٩١٠ ) .

من الثاني تنساب الأعمال التجريدية التعبيرية من عام ( ١٩١٠ - ١٩١٢ ) .

ومن الثالث تظهر الأعمال التجريدية البنائية ( الانشائية ) بدءاً من عام ( ١٩١٢ ) .

— [ لقد كانت كلمة تكوين عقلاني روحياً ، أصبحت هدفاً لحياتي ] .





كاندينسكي

يعرف الجواب الآن ، لقد وصل الى ذروة ما كان قد اطلق عليه اسم « التجريد التعبيري » [ ٠ ] .

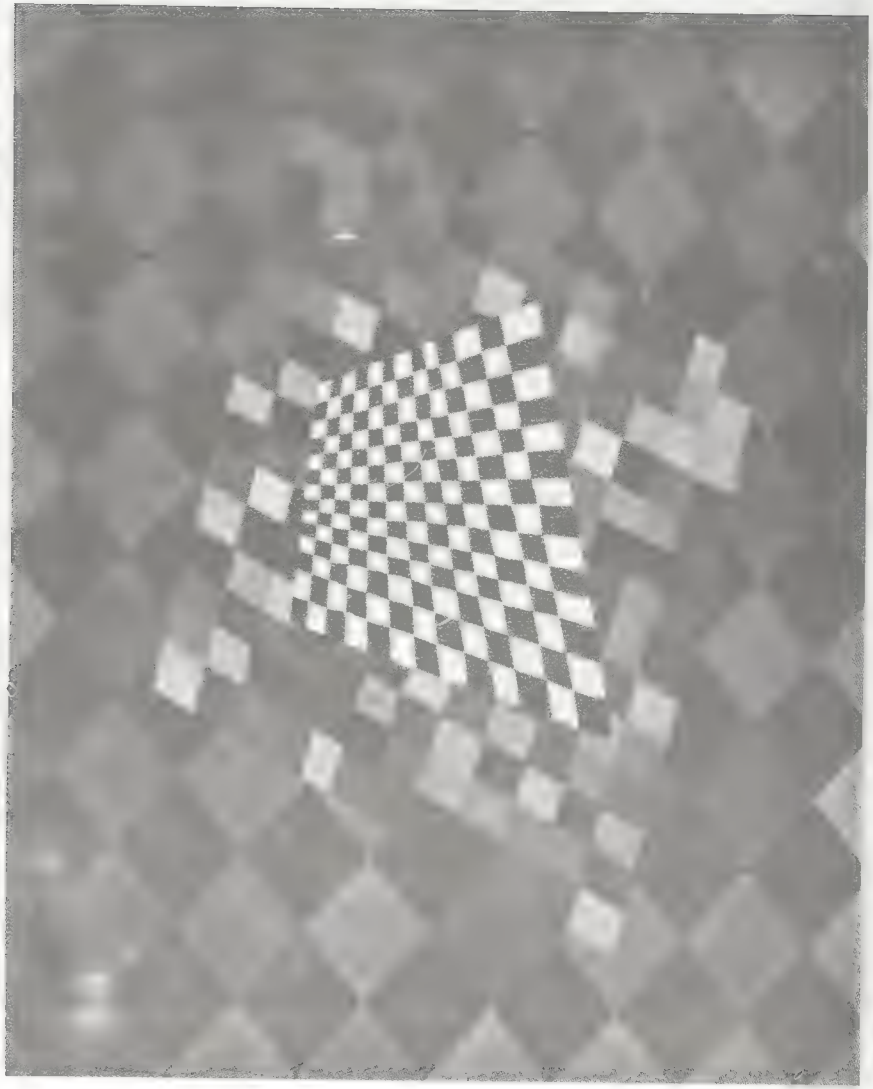
وفي عام ( ١٨٩٥ ) اي عندما بلغ الواحد والعشرين من عمره حضر معرض الانطباعيين الفرنسيين في ( موسكو ) للمرة الاولى في حياته ، وهو حدث سيلعب دوراً هاماً على فنه في المستقبل ، وهو العام نفسه الذي يقرر فيه التخلي عن كل ما له علاقة بالحقوق ليتجه نهائياً نحو الفن .

عندما وصل ( كاندينسكي ) الى ميونيخ ، كانت هذه المدينة كعبة الفنانين المبدعين ، يتجهون إليها من كل اقطار أوروبا ، وقد بدت له مكاناً مناسباً تماماً ليبدأ فيها دراسته الجدلية للفن ، وتخبّرنا صديقه وتلميذته المصورة ( غبريل مونتر ) بأنه في عام ( ١٨٩٦ ) عزم أمره ووصل الى تصور حاسم باتجاه هدفه الفني ، وبعد ثلاث سنوات من الدراسة يحصل على دبلوم في التصوير الزيتي من أكاديمية الفنون الملكية في ميونيخ ، وهي من العوامل الاخرى التي لعبت دوراً حاسماً في تطوره الفني ، هو زيارته الى ( بارس ) في خريف عام

( ١٩٥٢ ) وزيارته الى ( تونس ) في شتاء عام ( ١٩٠٤ ) حيث يمضي اربعة شهور هناك ، يرحل بعدها الى ( ايطاليا ) ثم الى ( درسدن ) ، ويعود مرة اخرى الى ( باريس ) عام ( ١٩٠٦ ) ويمضي سنة كاملة هناك ، ليذهب في عام ( ١٩٠١ ) الى برلين حيث يمضي بضعة شهور ويعود بعدها الى ( ميونيخ ) فيمضي ست سنوات كاملة .

ويكتسب ( كاندينسكي ) اثناء هذه الرحلات العديدة والمتنوعة الخبرات الهامة التي تساعد في اهدافه في البحث والتعلم حتى يأتي عام ( ١٩٠٨ ) . ويكون قد مر اسلوبه بعدد كبير من المراحل التطورية بدءاً من الاكاديمية مروراً بانتقالية اسلوبية تأثرت بالفن الشعبي والانطباعي ، وما بعد الانطباعي وحتى يصل الثامنة والثلاثين من العمر ، ويبدأ باظهار منتوجات خبراته ، وتشكيل مواقفه بعلاقتها بفن التصوير ، وما يحمل هذا الفن من إمكانيات لا محدودة .

إن الذي رآه ( كاندينسكي ) في هذه السنوات التحضيرية معرضاً للانطباعيين ، الذي لم يكن قد رأى



كاندينسكي

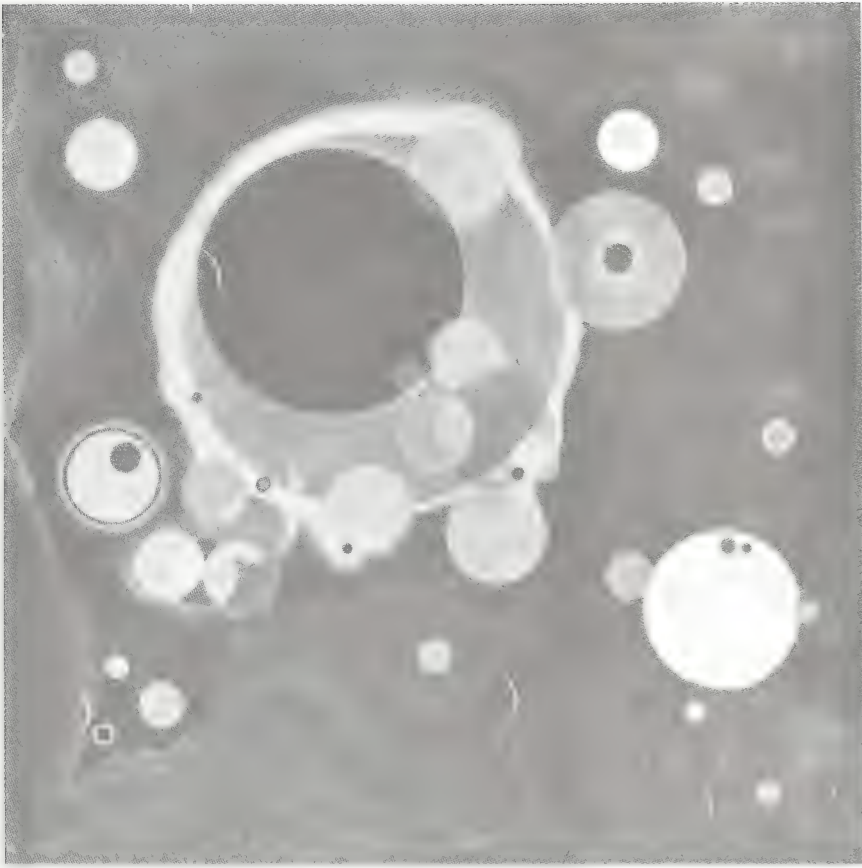
إتجاه عظيم في الفن . ويعرض في هذا الكتاب اطروحته النظرية باعتبارها التسويغ النظري الأدنى [ للفن اللا موضوعي / ] ، ويشعر أثناء كتابته لهذه الافكار بأن الفن يتجه الآن نحو آفاق جديدة ، لم يكن معروفاً من قبل ، وكان الجنس البشري بالذات يتحرك باتجاه حقبة جديدة كلية ، إنه الكشف والتنبؤ الذي يخط لمصير جديد . وعقيدة جديدة للفن .

لقد كانت فكرة التجريد قد بدأت بالظهور في ( ميوني ) عام ( ١٨٩٨ ) ، ويكتب أحد النقاد قائلاً : بان [ الفنانون يتفون الآن على عتبة تطور جديد يختلف تماماً عما سبقه ، فن جديد بأشكال لا تقصد معنى ما ، ولا تصور شيئاً بين الأشياء ، ولا تذكرنا بأي شيء ، ولكنها تحركنا في أعماقنا بقوة لم يسبقها إليها سوى اصوات الموسيقى القادرة على ذلك . ] .

قبله سوى الفن الواقعي والروسي بالتحديد ، ويخبرنا كيف كان يمضي ساعات طويلة أمام بورتريه ( فرانزليست ) لريبين ، وكيف كان يتأمل ذراع هذا الموسيقي الكبير في اللوحة ، وفجأة يكشف في معرض ( الانطباعيين ) لوحة مدينة ( كومة القش ) ، في البدء لم يستطع أن يدرك أو يميز ما تمثله هذه اللوحة ، [ وبدأ ذلك ، مؤلماً لي ، وعبرت أنه ليس من حق الفنان أن يصور شيئاً لا يمكن تمييزه ، وبلادة ذهن ، ثبت بأنه موضوع اللوحة غائب . ] .

وفي كتابه [ ما يخص الروحاني في الفن ] يعلن ( كاندينسكي ) بان ما تيس هو اعظم فنان فرنسي شاب ، وبان ( بيكاسو ) فنان عظيم آخر في باريس ، تخلو لوحاته من اي جمال تقليدي . [ ماتيس - اللون ] ، و [ بيكاسو - الشكل ] ، ويقف عندهما باعتبارهما رواد





کاندینسکی



کاندینسکی



کاندینسکی



کاندینسکی

کاندینسکی



کاندینسکی







کاندینسکی



کاندینسکی

کاندینسکی

کاندینسکی





کالہ اندینسکی

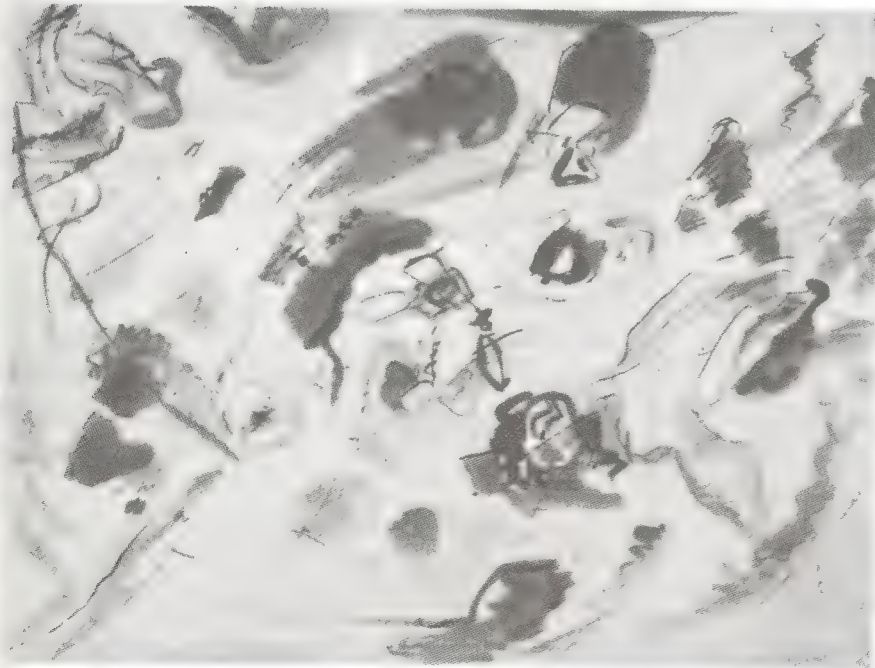


کالہ اندینسکی





کازیمیر مایسکی



کازیمیر مایسکی

وها هو ( كاندينسكي ) يتكلم عن ( أوبرا فاغتر )  
عندما حضرها للمرة الأولى ، وكأنها الأوبرا التي صورت  
لوحة ( موسكو ) ساعة الفسق التي حلم بتصويرها .

- [ لقد بدت لي لوهنفرين التحقيق الكامل  
( لوحة موسكو ) ، آلات الكمان ، النفثات الخفيفة  
العميقة ، وآلات النفخ على وجه خاص ، قد جسدت  
لي وقع ساعة الفسق بكاملها ، فرايت كل الواني في  
عين عقلي ، خطوط هائجة بل مجنونة تجر نفسها ،  
فيبدأ العمل بكد وداب حتى ساعات متأخرة من الليل  
لا يوقفه عن عمله سوى الإنهاك الجسدي فيذهب الى  
سريه وينام ، - [ إن الأيام التي لا اعمل فيها اعتبرها  
أياماً ضائعة ، ويبث ضياعها العذاب في نفسي ] .

(( ... إن الانسان في اغلب الاحيان اشبه بالصرار  
المتروك مقلوباً على ظهره ، يحرك بارجله الصغيرة بتوق  
صامت ، يتشبث باية خوصة يدها له شخص آخر ،  
معتقداً على الدوام بأنه سيجد خلاصه في هذه الخوصة ،

في أيام ( شكس ) ، كنت اسأل نفسي عن الذي تركني  
مقلوباً على ظهري ؟ اي يد يمكنها أن تمسك بالخوصة  
امامي ، وتخطفها بعيداً عني ثانية ؟ ام انني مطروح  
على ظهري على ارض مغبرة ، بين الجيد والردىء  
اتطلع للخوص التي تنمو حولي (( بطوعها )) كم شعرت  
على كل حال بهذه اليد على ظهري ، وبعدئذ يد أخرى  
تضغط على عيوني فأجد نفسي ، في ظلمة ليل حالك ،  
في الاثناء التي تشرق فيها الشمس .

ان هذا الجواب الذي يوجه عملي الآن هو الطبيعي  
والبسيط تماماً ، وقد أنهى العذاب الغير ضروري  
للمهمة الباطلة التي وضعت داخلها نفسي فيها رغم  
استحالة تحقيقها .

لقد ازال هذا الجواب كل عذاب ، فصعد نتيجة  
ذلك ، فرحي في الطبيعي ، وفرحي في الفن ، الى  
النرى التي لا يشهرها أي اضطراب ، ومنئذ وأنا  
قادر على التمتع بعناصر هذان العالمان الى اقصى حد ،  
وانضم الى هذه المتعة شعور هائل بالعرفان .

لقد حررتني هذا الجواب ، وفتح امامي عوالم  
جديدة ارتعش كل ما هو موات : لا القمر والنجوم  
والغابات والأزهار فقط ، بل وعقب سيجارة مطفاة  
ومرمية في المرملة ، وبتفتة لحاء شجر تجرها نملة  
وسط اعشاب ساقطة ، بفكاها القويان نحو وجهات  
غير مدونة لكنها ضرورية ، وصفحة تقويم تمتد يد  
واعية نحوها ، فتنتزعها بقوة عن الصلابة الدافئة  
لصفحات أخرى .

[ كل شيء كشف لي عن وجهه ، عن أعماق  
وجوده ، وعن روحه السرية الصامتة . اللامسموعة في  
اغلب الأحيان ، كل نقطة ساكنة او متحركة ، كل خط  
حي على السواء ، قد كشف لي عن روحه ، كان كافياً  
لي أن احيط بكل وجودي وحواسي بإمكانية وجود  
هذا الفن الذي يدعونه اليوم ( التجريدي ) تبايناً مع  
( الموضوعي ) ] .

لقد الح كاندينسكي على أن باستطاعة الفنان ان  
ينقل افكاراً واحاسيساً بواسطة لغة اللون ، بالقوة  
ذاتها التي تستطيع أن تنقلها الخطوط والاشكال ،  
الالوان والاشكال ذاتها توقظ [ بذات روحية ) .  
وما على المشاهد سوى النظر الى اللوحة ، كتصاحب  
من اللون والشكل يعكس حالة روحية لا واقعاً  
خارجياً ] .

ويقول كاندينسكي ايضاً : [ الطبيعة ودراسة  
الطبيعة ، هما شيآن اقل أهمية كثيراً ، من موقف  
الفنان تجاه علبة الوانه ] .

لم اجزؤ على القول بأن ( فاغتر ) قد صور موسيقياً  
( ساعة الفسق ) ؟ لكن اصبح واضحاً لي تماماً بأن الفن  
عموماً هو اقوى جداً مما كنت أدرك ، وبأن باستطاعة  
التصوير ان ينمي القدر ذاته من القوة التي للموسيقى .

ولفهم نظرية ( كاندينسكي ) في الفن من الضروري  
لنا ان ندرك مفهومه عن العمل الفني في افكاره النظرية :  
[ يتضمن العمل الفني عنصران : ( العنصر الداخلي ) ،  
و ( العنصر الخارجي ) الداخلي هو العاطفة في نفس  
الفنان ، وهي عاطفة تنزع نحو اثارة عاطفة مشابهة  
عند المشاهد ] .

ويفصل عالم الطبيعة عن عالم الفن قائلاً :

[ لقد وصلت الى الجواب البسيط من خلال  
الشعور والتفكير بأن مرامي الطبيعة ومرامي الفن هما  
جوهرية وعضوية وبحكم القانون الكوني شيآن مختلفان ،  
ولكنهما متساويان بالقوة وبالعظمة ] .





كاندينسكي

تستغله لأهداف أخرى لها علاقة بمسألة طريقة رؤيته للفن ، وتملي صورته هذه بتصاحب قوي ، من الألوان : الأخضر الناصع ، والعفن واللون الأبيض والأحمر القرمزي ، والأسود والأصفر الترابي ، ألوان ذكرته عندما كان في الثالثة من عمره .

ويتم وصف الأشكال في هذه اللوحات بإيجاز كسر وبواسطة سطوح ومستويات اللوحة ، والنقاط والخطوط والضربات القصيرة ، لم يعد الموتيف الطبيعي أكثر من وسيلة لتحرير قوة اللون [ لوحة كنيسة كتاب التعبير ] ، ويصبح الموضوع المرسوم أقل أهمية بالمقارنة مع التناغمات اللونية ، [ لوحة منظر طبيعي وبراغ ] .

ولكنني شعرت بدهشة وحيرة بأن اللوحة لا تشد إليها الناظر فقط ، بل وتطبع نفسها على ذاكرته البصرية على نحو يتعذر محوه ، وتطفو أمام العين حتى آخر التفاصيل . لقد كان صعبا عليه في ذلك الوقت أن يستخلص من هذه التجربة أبسط النتائج ، ولكن الشيء الذي كان واضحا له كلية ، هو القوة الفائقة لباليه الألوان ، وكان ذلك خافيا عنه حتى ذلك الوقت .

وتحضره أعمال ( رامبرانت ) فيكتشف فيها عنصرا يجعل هذه الأعمال ( تستديم طويلا ) : هذا التقسيم العظيم للمضيء والمعتم ، وهذا المزج بدرجات اللون الثانوية في الأجزاء الكبرى في نوحه ، تزيد من قوة تأثيرها ، كالتأثير العظيم لتقابل الأصوات في الموسيقى ، فتذكره بأبواق ( فاغنر ) أو تكشف له ، عن الإمكانيات الجديدة ، وعن القوى الفائقة للون بذاته وعلى الخصوص ، زيادة كثافة قوة تأثير الألوان بتجاورها ، أي بوضعها في حالة من التناقض ، وتكشف بالحال عن مصادرها على بالية الألوان ، ويكتشف بأن هذا التقسيم في لوحات ( رامبرانت ) يعطيها خصوصية لم يرها من قبل ، ويشعر بأن [ هذا التقسيم الساحر ، يخلق فيها عنصرا كان غريبا عليه بالأصل وبعيدا عن متناول فن التصوير ] ألا وهو عنصر [ الزمان ] .

ويحاول ( كاندينسكي ) تطبيق ذلك في عدد من لوحاته ، بحيث يدفن في كل جزء من أجزاء اللوحة عددا لا محدودا من تونات اللون الخفية ، والتي يجب أن تبقى مستورة في الأجزاء الغامقة على الخصوص ولا تظهر نفسها إلا مع مرور الوقت وعلى نحو يهم المشاهد الدارس ويزداد بعد ذلك صرح قوتها السرية .

ولكنه يكتشف فجأة بأنه يعمل بمبادئ (رامبرانت) فيحمل له هذا الاحساس خيبة قوية لكونه لا يعمل بقواه الخاصة ، ويشعر بأنه يمتن عناصر عزيزة عليه ألا وهي : [ الخفي ، الزمان والسري ] .

وهكذا يفقد اللون شكلا مستقلا من أشكال التعبير ، والمحسوس ليس سوى الجسر ما بين المادي واللامادي .

والمنازل والأشجار بالكاد أن تترك تأثيرا على افكاري ، استعملت سكينه الألوان كي أفرش الخطوط ولطخات اللون على قماش اللوحة ، فأتركها تفني صادحة قدر ما أستطيع .

ولم تحدث قطيعة ( كاندينسكي ) مع الواقع الموضوعي إلا مع حلول عام ( ١٩١٠ ) ، حيث صور لوحته التجريدية الأولى ، أما أعماله السابقة فقد كانت لا تزال تحمل حضور الموتيف الطبيعي ، أن كانت

# الفارس الأزرق

رسم: عطيفة كيالي

المقالة :

قرر ( كاندينسكي ) بعد دراسات لمادة الحقوق في روسيا استمرت حتى بلغ الثلاثين أن يكرس نفسه كلية لفن التصوير ، لذلك استقر في ميونيخ في عام ( ١٨٩٦ ) حيث تابع دروس مدرسة الفنون الجميلة ، وغدا بسرعة شخصية هامة من شخصيات الطليعة في هذه المدينة ، ثم اشترك ، في عام ( ١٩٠١ ) في انشاء جماعة ( الكتبة ) التي قدمت حتى عام ( ١٩٠٤ ) اثني عشر معرضا . ومضى ( فاسيلي كاندينسكي ) ، المفتون بالفن الشعبي وبالاساطير ، في التعبير عن نفسه بأسلوب أصيل ، صارخ التلوين ، وغني . واشترك بعد هذا ، في عام ١٩٠٩ ، في انشاء جماعة جديدة سمت نفسها ( جماعة العذرية الجديدة ) وهي الجماعة التي غدا رئيسها ، ولقد أثارت معارض هذه الجماعة انتقادات حادة حين اخذوا عليها حداتها ولا قوميتها .

ودعا ( فاسيلي ) كاندينسكي ( في عام ١٩٥١ ، كلا من ( براك ) و ( دوران ) و ( فان دونغان ) و ( بيكاسو ) و ( فلامينك ) الى عرض أعمالهم في ( ميونيخ ) ، وعلى الرغم من وجه الى فن هذه الجماعة من نقد ، فان ( فرانز مارك ) الفنان الشاب ، المفتون بمعارضها قد اتصل بكاندينسكي وانضم الى الجماعة في كانون الثاني من عام ( ١٩١١ ) .

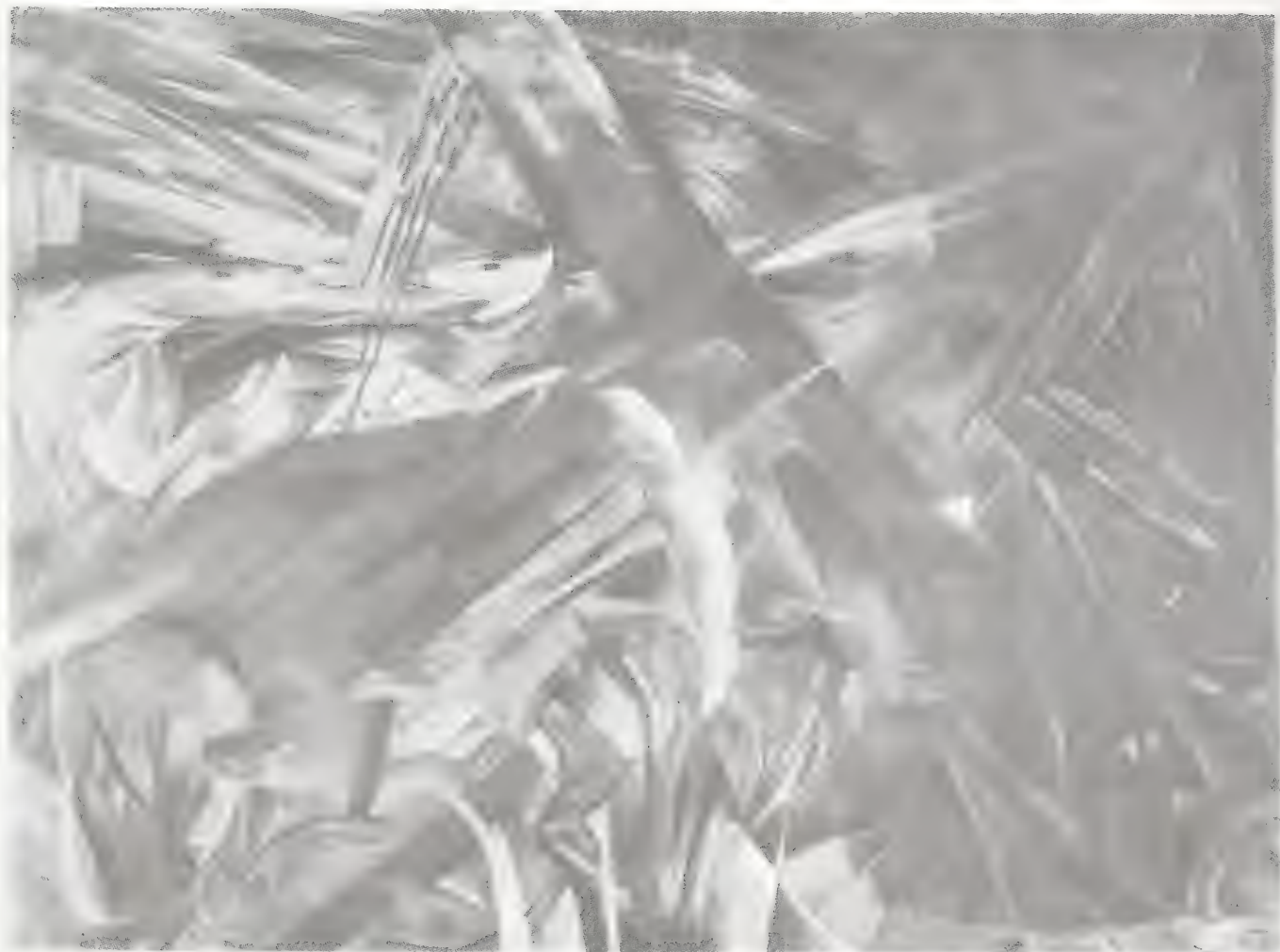
مقدمة : (١)

يخص متحف ( كونست ) في مدينة ( برن ) بين الحادي والعشرين من تشرين الثاني من عام ( ١٩٨٦ ) والخامس عشر من شباط ١٩٨٧ ) ، معرضا لحركة ( الفارس الأزرق الفنية ) اظهارا منه لاهميتها ، واحتفالا بالذكرى الخامسة والسبعين لظهورها ، وانها لمناسبة تصلح للتذكير بما تنطوي عليه هذه الحركة ، وللتعريف بزعيمها الرئيسين اللذين كانا وراء ظهورها وهما : فاسيلي كاندينسكي ١ ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) و ( فرانز مارك ) ( ١٨٨٠ - ١٩١٦ ) (٢) .

(١) نشرت في عدد شهر كانون الاول عام ( ١٩٨٦ ) من مجلة (اويل) السويسرية .

(٢) ان الفرس هو رمز الانطلاق ، في اعتقاد مصوري هذه الحركة ، فهو ينظر الى الانهاية ، ويدير ظهره للماضي ، معبرا عن الاماني الاكثر عمقا في نفس المصور ، وكأنه يقول : [ ماذا يمكن ان نفعل لنتمتع بالسعادة غير ان ننسى كل شيء ، وغير ان نقيم حاجزا بين الماضي والحاضر ؟ ] .. ومن هنا استقت هذه الحركة اسمها ( الفارس الأزرق ) رمزا للانطلاق والتجديد.. ولوحة الفرس ( باللون الأزرق ) هي من تصوير ( فرانز مارك ) .





الفارسون الأزرق - فرانز مارش



الفارسون الأزرق



الفارسي الأزرق - أوغوستي

الفارسي الأزرق







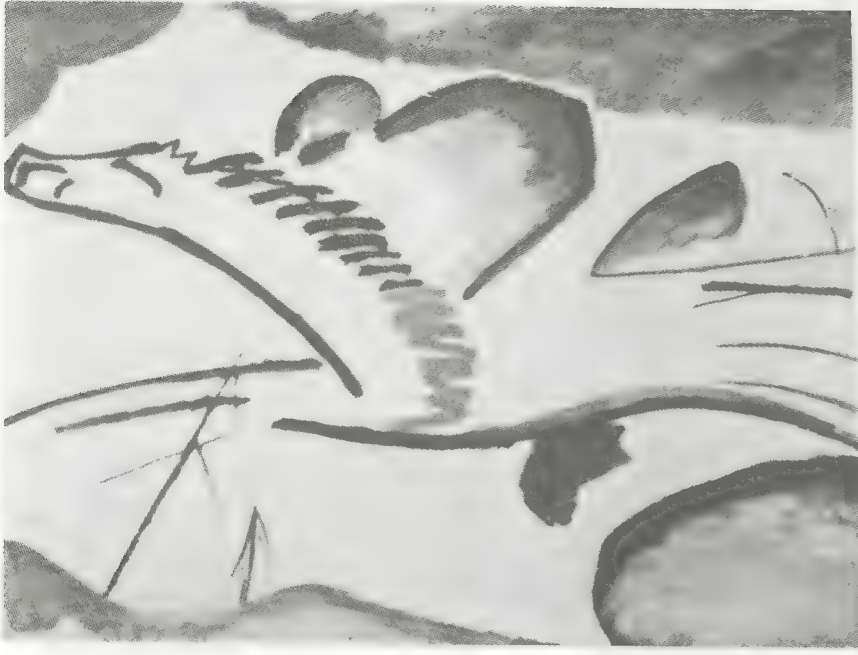
الفارس الأزرق - أوغوست مارك

الفكري في الفن ) ، وهو الكتاب الذي طبع في نهاية عام ( ١٩١١ ) ، والذي أكد فيه أنه يوجد وراء ما ندرک بعين الاعتبار ، ولقد أثار هذا التطور باتجاه التجريد صمما لدى زملائه في الجماعة ، فكان المتوقع ، بعد هذا، انقطاعه المحتوم عنهم، واعد (فاسيلي كاندينسكي) مع فرانز مارك معرضا مجابها لمعرض رفاقه : وكان معرض حركة ( الفارس الأزرق ) الاول .

ولقد اقيم المعرض الذي قدمه كل من مارك وكاندينسكي في مناسبات ثلاث : في المعرض الاول الذي اقيم في كانون الاول عام ( ١٩١١ ) ، وفي المعرض الثاني الذي اقيم في شباط من عام ( ١٩١٢ ) ، اما المعرض الثالث فقد تضمن اصدار الكتاب المسمى ( المبرر )

كان ( فرانك مارك ) قد بدأ دراسات في اللاهوت قبل أن ينصرف بكلية الى التصوير ، وكان فنانا يصور الحيوانات ، الا أنه كان يطمح ، مع ذلك ، الى تجاوز الملاحظة البيولوجية للحيوان ، واعطاء معنى لتصويره، معنى يعبر عن طموحاته وامانيه تجاه عالم جديد نقي قريب من الطبيعة ، لذلك ألقى وراء ظهره مادية معاصريه .

وكشف لقاء هذين الفنانين عن خصب مدهش ، ذلك انه تم في لحظة حاسمة من تطور مهنة كل منهما ، كان ( كاندينسكي ) يعتبر أن الموضوع يلحق الاذى بتصويره ، لذلك فقد طرح على نفسه هذا السؤال المحير المسبب للدوار : بأي شيء نستبدل الموضوع ؟ ومضى بعد ذلك ليؤلف كتابا نظريا بعنوان : الجانب



الفارس الأزرق

بوس ( مثل ( وسائل التشكيل ) ، وخصص مكان واسع للدفاع عن الاتجاهات الأكثر حداثة في الموسيقى، ذلك ان ( كاندينسكي ) كان يعتبر تطوره نحو التجريد على صلة وثيقة بالطريقة الخاصة في الألحان ، والتي تسمى [ نظام الاثني عشر صوتا ] . ولقد عرض ( كاندينسكي ) على كل حال ، مشروعا لتشكيل مسرحي يحمل عنوان ( جهودية اللون الاصفر ) ، وقدم معرض كانون الاول من عام ( ١٩١١ ) عددا محدودا من لوحات الصديقين ، ولوحات ( اغابريل مونتر ) رفيقة ( كاندينسكي ) ، ولوحات ( دولونيه ) و ( هنري روسو ) و ( اوغست ماك ) بصورة خاصة .

اما المعرض الثالث المخصص للفنون التخطيطية ، واللوحات المحفورة والمطبوعة ، والرسوم ، فقد ضم أكثر من ( ٣٠٠ ) لوحة حفر ، ونجد فيه ، اضافة لفناني المعرض الاول ، اسماء كل من ( براك ) و ( دوران ) و ( بيكاسو ) و ( كيرشنر ) و ( كوبان ) و ( بول كلي ) وآخرين .

وسارت هذه المعارض ، التي عبرت عن أكثر الاتجاهات حداثة وتجديدا للفن المعاصر . . . سارت عبر المانيا ، واسهمت اسهاما كبيرا في جعل اسم ( الفارس الأزرق ) مشهورا .

بالفارس الأزرق ، وذلك في شهر ايار من عام ( ١٩٢١ ) نفسه ، ولقد شرح مارك في مقدمة هذا الكتاب معنى هذه الحركة وروحها : [ بما ان الاعمال لا تأتي في وقت محدد ، وان الاحداث الحية لا تقدم حسب الطلب ، فان دفاترنا لا تظهر في ظرف معين ، بل تظهر بملء حريتها ، وحسب خصوصية واهمية موسم الحصاد ] .

لقد كان طموحهم الاساسي ايقاظ الناس ، وكشف الجمالات الروحية من جديد امامهم ، وكان توجههم الانفتاح العريض لا على الاتجاهات الاوربية الحديثة فحسب ( اذ كان الناس يشعرون بضيق فني يتصاعد في كل انحاء اوربا ، وكان فنانون جدد يظهرون في كل يوم ، وكانت نظرة او التقاء يدين كافيين للتفاهم ) بل على الثقافات غير الاوربية ايضا ، وهكذا قدم ( كتاب البشر ) بالمستقبل اعمالا افريقية من جزيرتي ( باك ، وبورنيو ) ، ورسوما شعبية على الزجاج ، ورسوما بدائية ( لهنري روسو ) ، وقدم كذلك اعمالا لكاندينسكي ومارك ، وروبير دولوني ، وآرب ، وسيزان ، وماتيس بصورة خاصة ، وكانت النصوص باقلام كل من ( مارك ) و ( كاندينسكي ) و ( دافيد بوريوك ) مثل [ وجوس روسيا ] ، و ( روجيه الار ) مثل ( اشارات التجديد في التصوير ) ، و ( اروين فون



# الفنّانة باولا بيكر

رُحمتنا حسّس

باولا بيكر مودرزون

ومع ذلك فقد شقت باولا طريقها حتى وصلت الى النماذج الحية ولم تستطع الاستمرار ، واختفت في هدوء الى الأبد من مراسم ( لندن ) ، وتعود في عام ( ١٨٩٣ ) الى ألمانيا ليكون عليها أن تختار مهنة حياة لها ، وتختار الفن بدون تردد ، ذلك الاختبار الذي يرفضه والدها البلطيقي الجاد ، والمنحدر من أسرة من العلماء ورجال الدين وربما كانت لمخاوفه بعض الأعذار ، إذ كيف بإمكان فتاة رقيقة مثلها أن تصنع حياتها من الفن ) ، امرأة رسامة من أسرته غير معقول ، رغم أنه كان محباً للفنون والموسيقى ويتردد من آن لآخر على صالات الفن ، ويختار لها أن تلتحق بمعهد تأهيل المعلمات ، ويكون عليها أن تقاوم ما يود أن يفرضه والدها عليها ، وتنجح أخيراً بتحقيق رغبتها في دراسة الفن ، أما أمها سلبية أسرة من العسكريين فقد امتلكت شخصية جذابة ومرحة ، وسعة من الأفق ومحبّة لابنتها فوجدت فيها ملجأها الأمين في لحظات القلق واليأس .

- [ لا شك بأن الدم أقوى رباط ، انه يقيم الجسور عبر الوهاد الساحقه ولا بد للمرأة ان يمدح الخالق الذي ابدع تلك العصارات المتشابهة . ] .  
هذا ما كتبه لامها في إحدى رسائلها ، وتذهب في عام ( ١٨٩٦ ) الى برلين لتلتحق بكلية الفنون هناك وتنتابها سعادة هائلة لأنها الآن ستكرس حياتها كلية للفن .

- [ الأيام تمر بسرعة البرق ، وليس لدي وقت للشعور بالوحدة او الملك ، وانا اقضي اربعة ايام في الاسبوع صباحاً في دراسة الرسم ، إنه ما يشغل كل عقلي الآن ] .  
و [ سوف ابذل قصارى جهدي لكي اخلق من نفسي كل ما هو ممكن ، امامي سنة رابعة مليئة بالخلق والابداع ، مليئة بالرضى والأمل في الوصول الى الكمال ] .

وتعود في صيف عام ( ١٨٩٧ ) الى ( بريمن ) لزيارة والديها ، وتسحرها المناظر الطبيعة الفسيحة وتساخر الى ( فوريسفيدة ) ، وهي مستعمرة للفنانين على بحيرة تويغل بالقرب من مدينة ( بريمن ) ، ومن تلك العودة الى الزيف وبدون مبالغة اعطت حياتها وفنها الصبغة الخلاقة وتكتب باولا :

- [ فوريسفيدة ] : صوت الاجراس الخافته ، اشجار البتولا والصنوبر والمراعي القديمة ، المستنقعات الجميلة ذات اللون البني الرائع ، القنوات بما ينعكس عليها من مناظر داكئة ، إنها ارض الالهة ، ارض الروح ] .  
وهكذا بدأت تتعبد في محراب اولئك الذين اكتشفوا ، هذه المعجزة :

واحدة من الفنانات الاوائل اللاتي تجاوزت شهرتها بلدها ، بل هي الفنانة التشكيلية الوحيدة في العصر الحديث التي تحظى صيتها النطاق المحلي الى النطاق العالمي ، ويشبهها بعض مؤرخي الفن الحديثين ، بسيزان لكونها صعدت الانطباعية دون رفضها لها كما فعل التعبيريون فيما بعد .

منى داين ولدت ( باولا بيكر مودرزون ) ؟  
ولدت في ( درسون ) عام ( ١٨٧٦ ) من أسرة متعلمة ومثقفة ، وكانت الطفل الثالث لأسرة من سبعة اولاد ، ولكنها نشأت وترعرعت في ( بريمن ) المدينة التي انتقل اليها والدها مهندس السكك الحديدية ، عندما كانت في الثامنة عشرة من العمر ، وتحول ( ساكسن السفلي ) الى موطن لولادة فنها .

وتذهب الى لندن اول رحلاتها الكبيرة لتلتحق بمدرسة الفنون هناك وتكتب لامها قائلة :

- [ اتلقى يومياً دروساً من الساعة العاشرة حتى الرابعة ، في البداية ارسم فقط صوراً بسيطة جداً ، ومتى تقدمت في ذلك ارسم بالفحم عن نماذج افريقية ، وإذا امكنتي الاستمرار فسوف اقوم بالرسم والتصوير عن نماذج حية ، ولست آمل بلوغ ذلك ] .

(مكنسون) : - [ إنه يرسم صوراً للطبيعة والناس ، وكلما كانت الوجوه معبرة ، كانت الصورة شيقة ، إنه يفهم الفلاح جيداً ، هو رجل ممتاز ، مستنير بكل معنى الكلمة .

شوجلار : شاب رائع محظوظ ، إنه أحب الجميع إلي :

أوفريك : لقد حاولت ان أراه بمشاعري ، الألوان في مناظره الطبيعة جريئة للغاية .

مودرزون : لقد رأيته مرة وبطريقة عابرة ، في عينيه شيء رقيق جذاب . في مناظره الطبيعية التي رأيته نفمة عميقة خاصة ، من شمس الخريف الحارة الدافئة ، أو المساء الحلو المليء بالأسرار ، - إنني أود أن أعترف على ذلك الانسان - هذا المودرزون .

جمل مليئة بالامتنان والحماسة ، لكنها خالية من العمق ، ومع ذلك فقد وضعت الأساس لتعلقها بفوريسفيدة ، ولكن مصر ( باولا ) وطورها لازال معلقاً ما بين ( برلين ) و ( فوريسفيدة ) .

وتحت اشراف ( مكنسون ) ركزت انتباهها خاصة على صور الفلاحين واطفالهم وصور الفلاحات وعلى الكهول والشيوخ ، الذين كانوا يعيشون على مقربة منها . لقد انسجمت كل الانسجام مع امزجة الطبيعة واجوائها ، وشاركت في المرات البسيطة ، والآلام التي يكابدها الذين يعيشون فيها ، ولكن محبتها الكبيرة للناس وبحبها الدائم للتعبير عن انفعالاتها كشيء يأتي في المقام الأول في اللوحة اوجد فجوة من الخلاف مع هذه الحلقة فأساء فهمها زملاءها الفنانين ، لما في لغتها من تواضع في فترة من الاضطراب ، وما فيها من شفقة وحنو تجاه الناس فكان صعباً عليها وضع مثل هذه الأفكار في حلقة فنية لحلقة ( فوريسفيدة ) . فيها اجتمع الفنانون الذين تحمست لهم محاولاتها في منح الطبيعة دوراً اقل مما منحه لمشاعرها الشخصية ، التي كانت تأتي في المقدمة .

إذ في الحال الذي يتم فيه التعبير عن مشاعرها في أعمالها ( بوضوح من اللون والشكل ) وتخطو الطبيعة لتمنح الموضوع المرسوم مسحة طبيعية ، وهنا يمكن للمرء أن يرسم خطأ واضحاً فاصلاً ما بين ( غنائية الطبيعة ) لفناني حلقة ( فوريسفيدة ) وبين وجهة نظرها التعبيرية الشخصية ، و ( أوتومودرزون ) من البقية هو الذي شجعها ، وقدم لها النصيح وتوقع مستقبلاً هاماً لفنها رغم أنها كانت ترى في لوحاته التي تعتمد على اسلبة الشكل الطبيعي للوصول الى التعبير عن الحكائية أو من ( Genre ) ، ومن اصدقاء الحلقة الذين تمتنت علاقتها بهم ، صديقتها ( كلارا فستيوف ) زوجة ( راينر ماريا ريلكه ) والشاعر ذاته كان صديقاً لها

ومعجباً بها . وكتب سيرة حياة لها بعد موتها . واثناء اقامتها في ( برلين ) يخطى رامبرانت باعجابها . ولكنه اعجاب وحماس تلميذة . ليس أكثر . وتقع أيضاً في أسر اعلام الفن الألماني ( دورر ) و ( كارناخ ) وتقول :

- [ خيط رفيع اصابني من هو لبائن ، لقد افطت في الغرام ، إن المرء يشعر برهبة كبيرة امام هذا الانسان ، هذا أمر مفيد لان هذه الرهبة تهبط في حياة المدن الكبيرة الى الحد الأدنى هل هناك اجمل من انسان سام . ]

وبعد ( برلين ) و ( فينيا ) ترحل ( باولا ) الى الزوج وتعقبها برحلة عبر الريف ويعود شوقها الى ( فوريسفيدة ) :

[ انني فرحة بأنني ساري ( فوريسفيدة ) وفرحة بما تم هذا العام ، سوف اسافر الى الوطن . ]

وتستقر بعد شهور قليلة في ( فوريسفيدة ) :

- [ هنا في هذه الوحدة ينكمش المرء الى نفسه فقط ، إنني اشعر بها في داخلي كالنسيج الخفيف ، كالإهتراز ، كرفرة الأجنحة ، كالاسترخاء المنعش ، كأخذ النفس ، إذا أمكنني يوماً أن ارسم فسوف ارسم هكذا . ]

من الذي احس في ذلك الوقت بطريق تلك المرأة ؟ ( أوتومودرزون ) لقد بدأت تشعر بأنها منجذبة إليه . إن رباط الصداقة منحها قوة ، وقد تمت هذه الصداقة ، تدريجياً حتى تحولت الى رباط مصري .

- [ لقد اعجبني ( أوتومودرزون ) جداً ، في استطاعتي أن اصاحب لونه المختار بقيثارتي ، إنه أصبح محبوباً لنفسي . ]

وتعترف ( باولا ) لأبيها : ويصاب الأيوان بالقلق . كم عجيب تطور ابنتهما هل ستستطيع اثبات وجودها .

- [ إن لدي العزم الاكيد والرغبة في أن اجعل من نفسي شيئاً ، لا يخجل منه ضوء الشمس ، بل يعطي هو اشعة ولو قليلة ، إنني ما زلت صغيرة ، واشعر بالقوة في داخلي تمهلوا قليلاً وسوف يكون كل شيء على ما يرام . ]

وتفكر ( باولا ) في معرض لصورها في ( برلين ) ويتجدد الموعد في كانون الأول ( ١٨٩٩ ) ، بصالة الفنون ، انها الان بحاجة للنجاح العام بعالمه ، ولكن النتيجة ، كانت مثبطة لعزيمتها ، وأقسى مما توقعته ، ولا تأتي بذكر أي شيء عما تركه ذلك في نفسها في مذكراتها اليومية ، وبدأت ( باولا ) طريقها من جديد ، في ( باريس ) ، وصلت إلى العاصمة الفرنسية في مطلع عام ( ١٩٠٠ ) . وهناك حظيت برعاية ( كلارا فيهنوف ) صديقتها من ( فوريسفيدة ) وزوجة الشاعر ( ريلكه ) فيما بعد .



احسبت السيدة الرقيقة الشابة بالفربة في هذه المدينة العلية ، ومع ذلك فقد عاشت حياة مفعمة بالنشاط والعمل الدؤب ولا شيء آخر ، ومع ذلك فإن الوقت الذي أمضته هنا قد أثرى موهبتها ، وبدأت قواها بالتفتح بالتدريج ، افتتبع الدرس في مدرسة ( كولا روسي ) للرسم ، وتتصل بأكاديمية ( جوليان ) وتحضر دروس التشريح في ( مدرسة الفنون الجميلة ) في باريس .

- [ ان ) باريس تشعرني بالجد ، هنا اشياء كثيرة محزنة ، ما يجب ان يكون مرحاً بالنسبة لاهل باريس فهو احزن الكل ، انني اشتاق احيانا لان اتمشى في المستنقعات ] .

ماذا كان يجول بخاطر ( باولا ) عندما كتبت هذه الكلمات وهي موجودة في وسط ( باريس ) ؟ هل كانت تدرك لأول مرة الحدود العجيبة لوجودها ، والتي لا يستطيع ان يحلها سوى الزمن ، ان ( باولا ) قد نضجت ، حالما يظهر ( مودرزون ) في مرسما تحسم امرها وتقرر الزواج .

[ في فترات اليأس الشديد التي عشتها هنا في (باريس) ، كنت اترك افكاري تتجول الى فور بسفيدة ، كانت تلك دائما وسيلة رائئة ، بعدها كان الاضطراب يتبدد ويعود الى نفسي هدوء هريج ] .

وفي الوقت التي تتزوج فيه ( باولا ) تتزوج صديقتها ( كلارا فيستوف ) ولكنه ومع ان زواج باولا كان سعيدا فانها عانت الكثير من الصراع الذي في حياتها بين واجباتها كزوجة ، وبين الدعوة التي كانت تحسها كفنانة .

[ في السنة الاولى لزواجي كنت ابكي كثيرا ، ولم تكن دموعي غزيرة كما كان الحال في ايام طفولتي ، لقد علمتني خبرتي ان الزواج لا يزيد من السعادة ، إنه يبذل ذلك الخيال الذي تعيش فيه الروح ، وتتوهمه بانها استحبت تواماً لها ، إن المرء تحس في الزواج احساسا مضاعفا بأنه مضنون ، غير مفهوم ، لأن كل مامعنى من حياته ، ضاع في البحث عن انسان يفهمه ، ومع ذلك : اليس من الافضل ان يواجه هذا التصور الخاطيء ، وجها لوجه من خلال الحقيقة الوحشة الكبيرة ؟

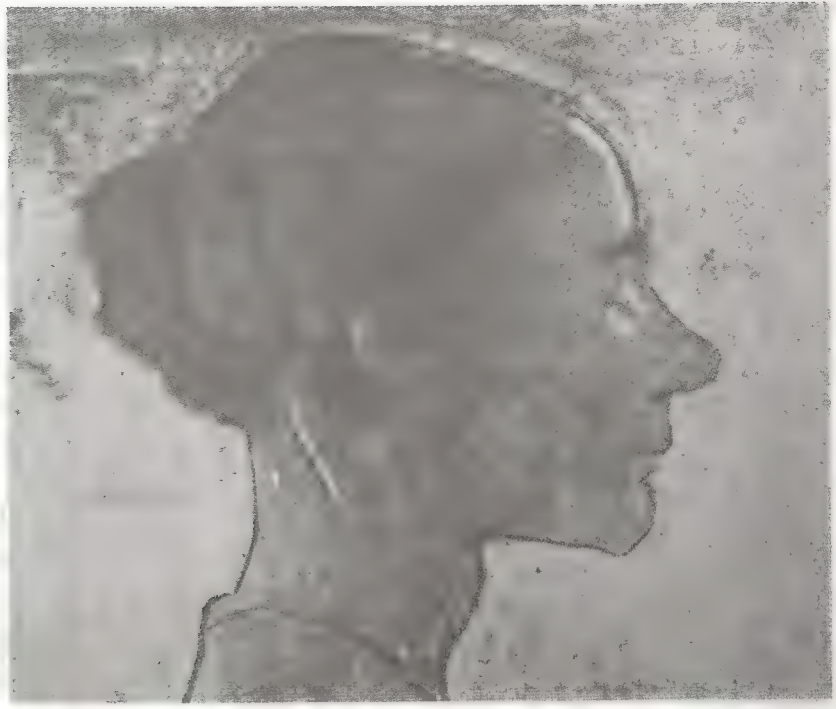
واخيراً يجد الصراع في حياتها طريقة الى فنها ، وتنضج الخبرة مكلة الخلق ، وترتفع دفتها ، بل وتغيره من الاساس ، وكان عليها ان ترجع من جديد الى ( باريس ) وفتمضي مطلع عام ( ١٩٠٣ ) ثم تعود اليها لتقضي في عام ( ١٩٠٥ ) اسابيع قليلة ، هناك ثم وقتا اطول في عام ( ١٩٠٦ ) ، ويشعر اهتمامها بالبحث عن اكثر الاشياء حداثة ، وتقصد بذلك

( سيزان ) و ( فان كوخ ) و ( غوغان ) . وفي جولاتها مع صديقتها ( كلارا ) تتعرف وتحب اعمال ( سيزان ) بدون معرفة اسمه ، بعد ، وتجد عما تبحث عنه في اعماله ، أي [ البساطة والبناء في لوحاته وصياغته دور اللون عنده ، وانتفاء الضوء الطبيعي من لوحاته ، ودراساته للطبقة الصامتة ، هذا ما تبحث عنه ، وتتعرف على جماعة ( الانبياء ) الذين التفوا حول ( غوغان ) ، وحول تصريح ( مورييس دينيس ) أحكام للفن الحديث : الذي يقول :

- [ تذكروا بان اللوحة قبل ان تكون حصاناً او امرأة عارية او أي نوع من الطرفة هي اساساً سطحاً مستويًا ، مغطىً بالالوان الموضوعة بترتيب معين ] .

وهكذا يتجمع امامها ما تبحث عنه وما سيحدد نضج فنها النهائي : موضوعات لسبب قوته التزيينية والرمزية - وثان كوخ بسبب تصويره للام والمعاونة وحبه للبشر . تحت تأثير اعمال هؤلاء الرسامين اتجهت باولا عن الطبيعة الصامتة التي احتلت منذ ذلك الحين مكانا هاما في اعمالها .

ويأتي زوجها في خريف عام ١٩٠٦ يمضيان هناك الشتاء سورية ويعودا في مطلع عام ( ١٩٠٧ ) الى ( فوريسفيدة ) . وما بداته في ( باريس ) قد تكامل أخيراً وبعد ان كانت تقلد الطبيعة في لوحاتها بدأت الآن تعبر من الداخل الى الخارج ، وبدأت تعبر في لوحاتها ، عما يملأ اعماقها من خبرات ذاتية وانطباعات . يظهر عند ( باولا بكر مودرزون ) هاما بمعينين ، فهي تظهر أولاً في اعمالها الانصراف عن النزعة الطبيعية وتبين ثانياً الطموح نحو اصفاء طابع تجريدي على الطبيعة ، وهذا ما تجسد في اعمال الشباب في التسعينات ، الواقع ان فن ( فوريسفيدة ) الذي تحدثت ( باولا ) منه كان ينطلق نحو مادته من خارجها ، فيعالج موضوعاته ، إما معالجة تزيينية ، او كطرائف وحكايات عاطفية سطحية ، ليخضع في النهاية لرؤية ( الدم والارض ) الضيقة الأفق ، صاغت ( باولا ) موضوعاتها من الوسط الفلاحي فتميزت بقدرة شعورية عميقة ، لانها كانت مفعمة بالتعاطف المخلص والشريف مع ( الانسان الصغيرة الفقيرة والمعذبة ) وصورت الفلاحين باعتبارهم جزء من الطبيعة ، وبطريقة فجأة غير متفنتة ، وبصدق وببساطة ، ولهذا فان فلاحها يبدو بلهاء كحيوانات الحقول ، ويدون في معاناتهم الصامتة قدراً من الصبر يوازي صبرها ، أما النسوة العاريات ذات العظام الفليضة اللواتي يمسن أطفالهن منهن صورة رمزية شاعرية للقرب من الارض والخصب ، ولقد ساعدتها ( فوريسفيدة ) ان تكون ذاتها اعطتها تماسكا



### باولا بيكر - صورة شخصية

داخليا ، استطاعت ان تواجه به ما هو قائم في اوروبة

وان تستطيع الاختيار بدون ازمت او ضياع .

لقد اطلقت رحلتها الاولى ( باريس ) الاحتكاك بالفن

العظيم للماضي ، فتعجب بمدرسة ( فونتلو ) واقتربت

بها اقامتها هناك من التعرف على الفن الاسيوي

( البوذي ) والفن الشرقي ، الذي غدا انذاك شهيراً

( زيارة لمتحف غيميه ) ، ووضعها على مقربة من

التمائيل والمنحوتات الهندية الاقيانوسية ، كما عوضها

غوغان في لوحاته ، وتعرفت على الرسوم الفارسية التي

اثرت في فنه ( ماتيس ) .

وعززت صداقتها مع ( هونجر ) في نفسها الاحساس

بالشكل النصب الذي كانت قد شقت طريقها اليه في

هذه الفترة ، إن الفنان ( هونجر ) لمثقف والحساس ،

قد سار منذ وقت طويل . في هذا الاتجاه متأثر

بالمحوتات الشرقية والمصرية ونحن نجد بدون شخوصه

الكنهوتية في اللوحات الأخيرة لباولا . ورغم هذه

الموثرات المختلفة كان خيال باولا الشاعرى وخصب

وكذلك حسها باللون وحبا الرقيق للاشياء وقدرتها

العميقة على الكشف الشعوري هي كلها صفات خاصة

بها لم يشاركها بها أحد ، إنها شأن جميع الانطباعيين

وما بعد الانطباعيين الالمان تقتبس العناصر الهامة القابلة

للاستخدام من الفن الفرنسي ، وتحولها الى ما يناسب

١٦٦

١٦٦

تظهر قدرة باولا الشعورية الحدسية من صورة

( راينر ماريا ريلكه ) عام ( ١٩٠٤ ) التي هي تفسير

بسيط بقدر ما هو صائب للشاعر الرمزي الكبير ، إن

شاعرية باولا الخاصة ، تذكرنا ( بماريا ) ، الذي كانت

تحمل له اعجاباً كبيراً ولكنها تذكرنا اكثر ( ببولكن )

الذي مارس نفوذاً هائلاً في مطلع القرن على هذه

الصبيبة ، الصبيبة الالمانية ، إن فتياتها الشابا

المكلمات بالورود يظهرن للمراقب وكأنهن مرسومات عن بعد

كانهن متحدرات من ارض ( اللامكان ) وثمة اشارات كثيرة

ترجع الى ( ماريه ) في الصور النصبية للامهات اللواتي

يرضعن اطفالهن وقد رسمت سلسلة كاملة منها ، هذه

الصور المفرطة في الحس تستخدم وسائلاً تقنية حديثة

منها تشكيلات ( سيزان ) والقوة اللونية التعبيرية

( لفان كوخ ) ورمزية وتأثيرات ( غوغان ) .

ان تكويناتها لم تكن مطلقاً دراسات للطبيعة ، بل

اوعية لكل ما هو مفعم بالاسرار والورقة والخشب

والشوق ولهذا غدت صوراً رمزية للحاجات البشرية .

١٦٦

١٦٦





باولابكر - صبرة امرأة

حيث اردت أن تستريح وفوق قبرها يرتفع تذكاري صديقها ( برنهارد هونجر ) رمزاً لطاقة حياتها التي التي انطقت صورة امرأة شابة شاخصة بنظرها الى السماء وطفلها على حجرها .

وبعد عشرين عاماً يستعد ( برنهارد هونجر ) و ( لودفيغ روزبليوس ) بيت باولا تبليز مودرزون في شارع ( بوتشر ) في ( بريمن ) تكريماً لفنها ، وهناك حفظت أهم أعمالها الفنية ، وعند مدخل البيت كتبت هذه الكلمات :

**[ من أجل امرأة سامية ، شهادة أعمال عظيمة ، تقف منتصرة في حين يتلاشى مجد الرجال الشجعان ]**  
في عهد الرايخ الثالث ( الحكم النازي ) كان لا بد ان تغطي هذه الكلمات بالجبس ، في ذلك المجتمع ( الرجالي ) لم يكن من المعقول ان تفوق أعمال امرأة ( شجاعة الرجال ) في الخريف عندما نزلت الامطار بغزارة في ( يرايمن ) ذاب ( الجص ) ، وفي الربيع أعيد وضعه من جديد ، واستمر الحال هكذا بضع سنوات :

وفي رثاء ( رلكه ) لها نقراً :

**[ صليت وانت صغيرة بحمية من أجل ان تنتمي والآن وقد صار ، وكان ذلك يحيط بنا لأن الأشياء تزدد غرابة باستمرار ، ويفقد كل ما حولنا مفزاه .**  
الناس . . . يسرون عبر الايام كأنهم اشباح احلام ، وكان عليهم ان يكتبوا جماع انفسهم خشية ان يتكشف الفطاء عن وجهم الحقيقي وهم في صمت المعرفة ] .

كافحت ( باولا ) من أجل استقلالها الداخلي ، في صورها تبدو بكل ذاتيتها - لا يمكن ان يلتبس الامر على احد - هي ( باولا بيكر مودرزون ) ، عرفت الحرية ، وبقيت كذلك أيضاً حتى عندما اصالح اصدقائها بينها وبين زوجها ، كانت تود ان تصبح أما ، ودارت بفنها حول هذه الرغبة ، فكانت تفضل رسم الاطفال والنساء واخيراً رسمت نفسها حاملاً ، في حياة ( باولا ) كان فنها وكيانها كامراً يكونان وحدة متصلة .

ان باولا التي كانت قد رسمت عدداً من الامهات والاطفال كانت تنتظر هي نفسها طفلاً ، وقد جاءت ولادته يسيرة ، وتفغر النزل بهجة كبيرة ، أخيراً وبعد ساعات مثيرة يعم الهدوء والفرح والام والمولودة ، تتمتعان بصحة جيدة وبعد ثمانية عشر يوماً تود ( باولا ) مغادرة الفراش ، لقد عيل صبرها ، لم تعد وهي الممتلئة بالحيوية والنشاط الخلاق ان تتوقف عن العمل أكثر من ذلك ، وتفادر الفراش وتبادر لارتداء ملابسها بمساعدة المشرقة عليها ، ثم تخطو دون جهد يساندها زوجها واخوها الى حجرة الجلوس ، في وسط الحجرة يوضع لها كرسي مريح لتجلس عليه في سعادة واسترخاء ويحيط بها الرجلان من اليمين ومن اليسار أما الطفلة فقد اطعمت حتى الشبع ، الانوار تشع من شمع الثريات المضاءة : ان الموقف أشبه بليلة عيد الميلاد :

**- [ انني اعلم انني لن اعيش طويلاً . ولكن هل هذا شيء محزن ؟ هل يكون العيد أكثر جمالاً اذا طالت مدته ؟ ]**

هذا ما قالته مرة .

والآن تفادر سرايرها ووليدتها الجديدة عليه :  
**كم انا سعيدة - سعيدة جداً**

**وفجأة تشعر بثقل في ساقيها وترتفع منها انفاس محشرجة وتهمس قائلة « واسفاه »**

ثم تفارق الحياة ، وسبب الوفاة وفقاً لتشخيص الطبيب ( نوبة قلبية ) ، لقد ضاعت الفرصة ، فكانت ( باولا بيكر مودرزون ) في عامها الواحد والثلاثون ، من كانت هذه المرأة في نظر غالبية الناس : هي زوجة فنان له تقديره ، أما في نظر القلة التي عرفتها عن قرب فهي فنانة سامية عظيمة قلما جادت بها الايام .

لقد عرفتها وعشت معها معجزة مست الاعماق ، كان رسمها صغيراً ولكن الحياة النابضة القوية في هذا الرسم ، كانت تحلق دون انقطاع مع كل ما هو حي متدفق في هذه الدنيا .

هذا حديث ( برنهارد هونجر ) الذي وجهها الصديق واول من اقرها على الطريق .  
وتحرق ( باولا تبليز مودرزون ) في ( قبور سعيدة )

# المدارس الفنية

## المستقبلية

اعداد : الحياة التشكيلية

« ان الرغبة في الوصول الى الحقيقة لا تتحقق عن طريق الرسم بالشكل او اللون كما فهم في الماضي ، بل تتحقق عن طريق التعبير عن حركة الأشياء ، تبدلها ، وديناميكتها ، التي هي أساس العصر الحاضر » .

لقد نشر الشاعر ( فيليبو مارينتي ) أول بيان مستقبلي عام ( ١٩٠٩ ) في جريدة ( الفيفارو ) الفرنسية في باريس . والشاعر ( مارينتي ) ولد في مصر عام ( ١٨٧٦ ) . ثم درس في باريز . وكان بيانه المستقبلي يلخص وجهات نظر الحركة الجديدة الادبية ، التي جعلت مهما التعبير عن العصر . والذي أصبح الجمال يعبر عن السرعة . والحركة التي ابتكرتها الآلة الحديثة تعكس عن هذا الجمال . ولهذا فان ولادة عصر جديد يفترض وجود ادب جديد يتخلى كلياً عن التراث التقليدي . ويستقي مادته من هذا العصر وما اكتشف فيه من أدوات .

وصادفت دعوة ( مارينتي ) صدى لها عند الفنانين ، اذ لم يلبث أن اجتمع عدد منهم معه ، وخرجوا ببيان فني ( مستقبلي ) ووقعوا عليه وأيدوا ما جاء في بيان ( مارينتي ) ، وذلك في عام ( ١٩١٠ ) ، وبعد عام كامل من اصدار البيان الاول للمستقبلية . وقد لخص الفنانون دعوتهم بعدة امور نجلها هنا :

- ١ - الثورة على كل فن مقلد ، وتمجيد كل فن أصيل .
- ٢ - التمرد على الفن التقليدي الماضي ، وعلى النقد الفني .
- ٣ - رفض عبارات النقد الشائعة مثل ( التذوق الجيد ) و ( التناغم ) التي أصبحت مطاطة كثيراً ، وبالتالي أصبح بالإمكان تحطيم أعمال (امبرانت) و (غويا) و (رودان) .
- ٤ - على الفنان أن يهتم بالتعبير عن الحياة المعاصرة ، ويرفض المواضيع التقليدية .
- ٥ - لقد أطلقت كلمة ( مجنون ) على كل مجدد ولهذا يجب احترامها .
- ٦ - ان من مهام الفن الجيد أن يعكس الديناميكية العصرية الشاملة .
- ٧ - ان الاخلاص والبراءة هما الأساسان الهامان للفن المعاصر .
- ٨ - يجب على الفن أن يهاجم الأسلوب الرمزي الذي اتبعه الفنانون وأخذوه عن المصريين ، والذي حور الأشكال الى مساحات .
- ٩ - يجب الوصول الى تحطيم مادة الأجسام عن طريق الحركة والضوء .

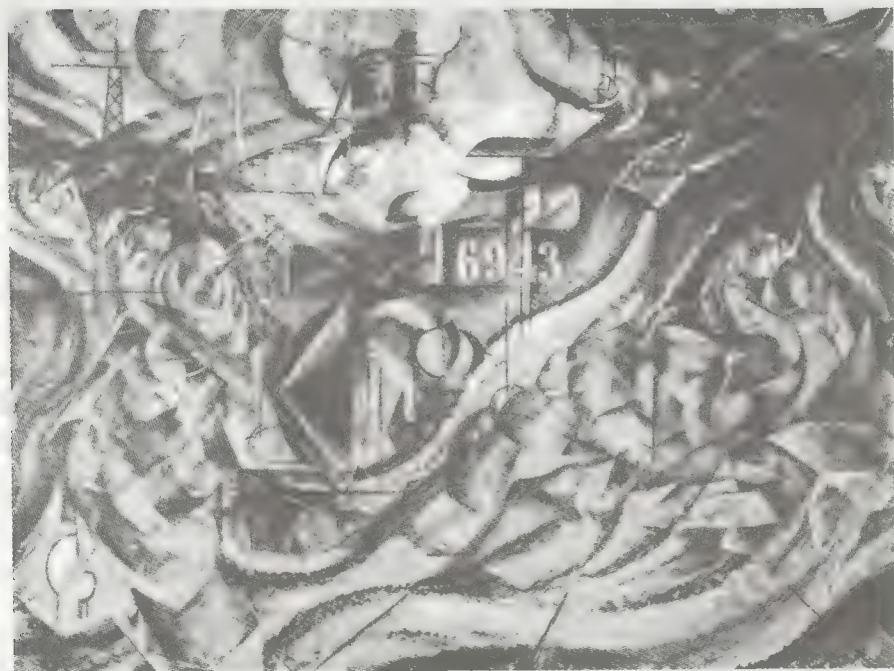
وقد وقع على البيان خمسة رسامين وهم : ( امبرتو بوشيني ) و ( جينو سيفريني ) و (كارلو كارا) و (لويجي روسولو) و ( جياكو موبالا ) .  
ويبدو أن الهدف الرئيسي للبيان هو : رفض الماضي كله ، وترك كل فن سابق من أجل فن عصري هو فن المستقبل، الذي يركز على الارتباط بالمكتشفات العصرية .

وان الرغبة في الوصول الى الحقيقة - كما يقول المستقبليون - لا تتحقق عن طريق الرسم باللون أو بالشكل كما فهم في الماضي ، بل تتحقق عن طريق التعبير عن ( حركة الأشياء ) ، وتبدلها وديناميكتها التي هي أساس العصر الحاضر ، ولهذا فان البند الرابع هو البند الهام والرئيسي لأنه يتضمن جانباً ايجابياً وهو التعبير عن (العصر) وكذلك البند السادس الذي يقدم لنا العصر على أساس انه حركة ديناميكية شاملة .





المتقبلية



المتقبلية - برسيوني



## المستقبلية - كارلو كالو

ويبرز ( الزمن ) ، والتعبير عنه كهدف أساسي لكل الفنون والآداب ، لهذا أصبحت اكتشافات ( انيشتاين ) عاملا هاما ، يجب على الفنان أن يعبر عنها في لوحته .

### الانطباعية والمستقبلية

لقد حاول ( الفن التشكيلي ) في القرن ( التاسع عشر ) التعبير عن ( الحركة ) ، ونرى ذلك في الحركة ( الرومانتيكية ) ، التي أرادت أن تقدم الواقع الخارجي وقد أخذ صفة ( الحياة ) ، كما قدمت لنا ( الصراع الذاتي ) على شكل خارجي ، تمكسه أشكال مختلفة من المعارك ، إذ تمرد اللون على الشكل ، وأخذ يتحرك لوحده ، بلا رابط متين يربطه بالواقع ، ومع ( الانطباعية ) أخذت ( الحركة ) شكلا آخر ، إذ أصبح ( الضوء ) هو العامل الحاسم ، وأصبحت حركته هي التي تحدد

كما نلاحظ أن عبارات المستقبلية تعكس بوضوح حركة تمرد شاملة على الفن ، ولهذا اجتذبت الشباب ، وفي نفس الوقت اقتربت ( المستقبلية ) من ( الدادائية ) و ( السريالية ) ، في نزعتها العدمية ، ورغبتها الشاملة في الرفض ، والتمرد على كل الأطر التقليدية ، أما من حيث الاتجاهات المعاصرة للمستقبلية فقد استقطبت الجيل الجديد ككل الحركات الفنية الأخرى التي عاصرتها كالتكعبية والوحشية والتعبيرية .

إن الشيء الهام في ( العصر ) هو ( حركته ) ، فالقرن العشرين قد حفل بالمكتشفات الحديثة نتيجة تطور العلوم والتقنيات ، واختراع الطائرة ، وتطور السينما ، والسيارة ، ونشوء المدن الحديثة ، وقد اعتبر ( المستقبليون ) أن هذه الاكتشافات تمثل العصر ، وتمثل ( الحركة ) كشيء أساسي مميز لهذا العصر ،



اللون ، وغاب الشكل نتيجة حركة الضوء ، وتحول الى درجات اضاءة ، وبرزت حركة الاشخاص ، وحركة الفراغ ، وحركة المادة ، واخيرا حركة المساحات ، ودرجات الاضاءة ، وضربات الفرشاة التي اصبحت ظاهرة بوضوح كامل .

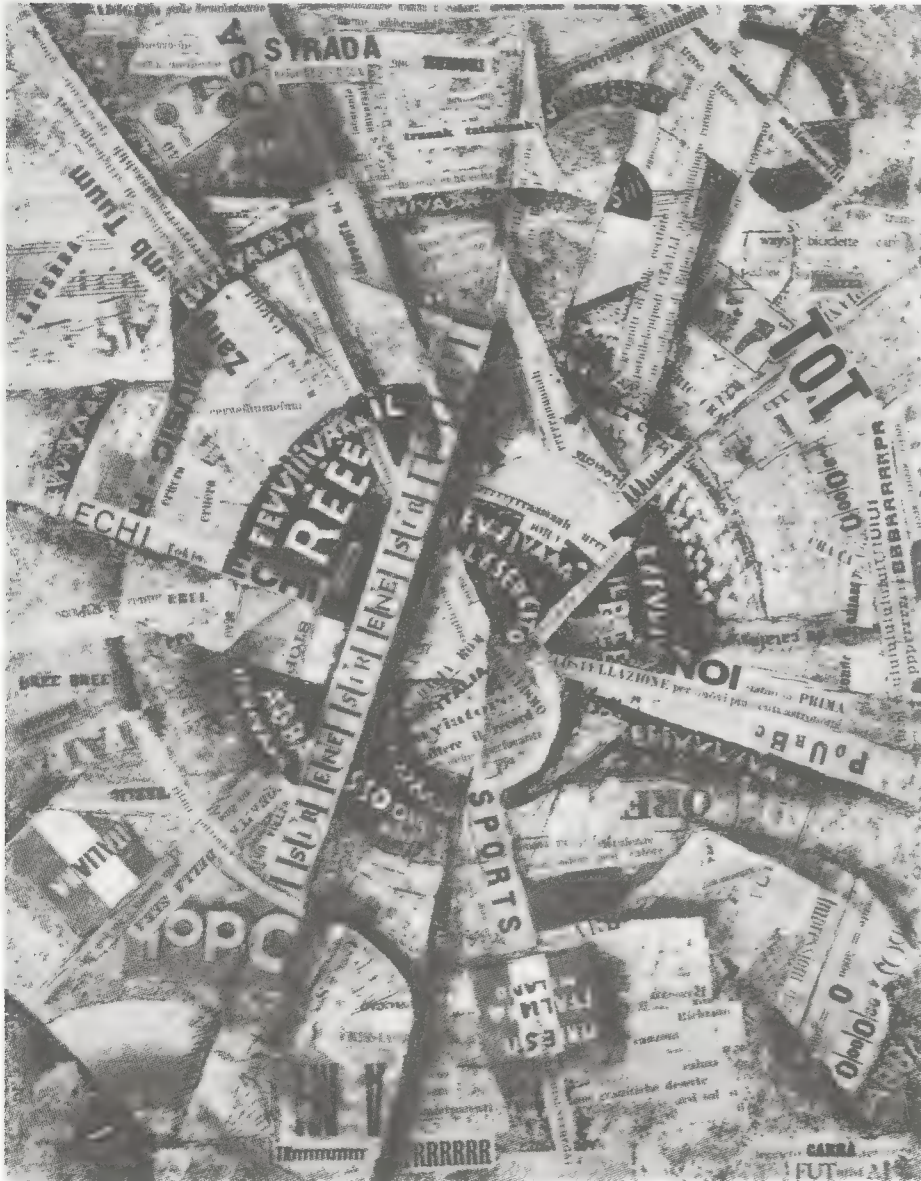
ولكن ( الانطباعية ) لم تتجاوز التعبير عن ( الحركة في لحظة ) ، ولم تستطع التعبير عن الحركة في لحظتين متتاليتين ، ولهذا رسم ( مونيه ) مواضيعه عدة مرات ، ليقدم لنا لحظتين متتابعتين بينهما فاصل زمني ، ووقف عند حد معين لم يتجاوزه ، وكان على ( المستقبلية ) أن تتابع الطريق فتقدم اللحظتين المتتابعتين ، ضمن اللوحة الواحدة فيعبر الفن عن الحركة ، في لحظات متتابة ، وضمن لوحة واحدة لا مجموعة لوحات ، ويتجاوز ارتباط الفن باللحظة

الآنية .. الى الحركة، التي هي تتابع لحظات ، ونلاحظ ان طريقة المستقبلين في تصوير اللحظات تشبه الى حد بعيد ما قامت به ( السينما ) كأنهم أرادوا تقليدها، واعطاء التعبير تحت تأثيرها .

ولهذا قالوا بأن الحصان المتحرك أكثر من أربع أرجل ، وللإنسان أكثر من يد اذا تحرك ، وهكذا نصل الى تجسيد متتابع للحركة ضمن اللوحة عن طريق التكرار والتغير البسيط .

### التكيفية والمستقبلية

هذا وقد وجد ( المستقبليون ) في ( التكيفية ) مصدرا هاما يستفيدون منه ، ليعبروا عن اهدافهم ،



المستقبلية

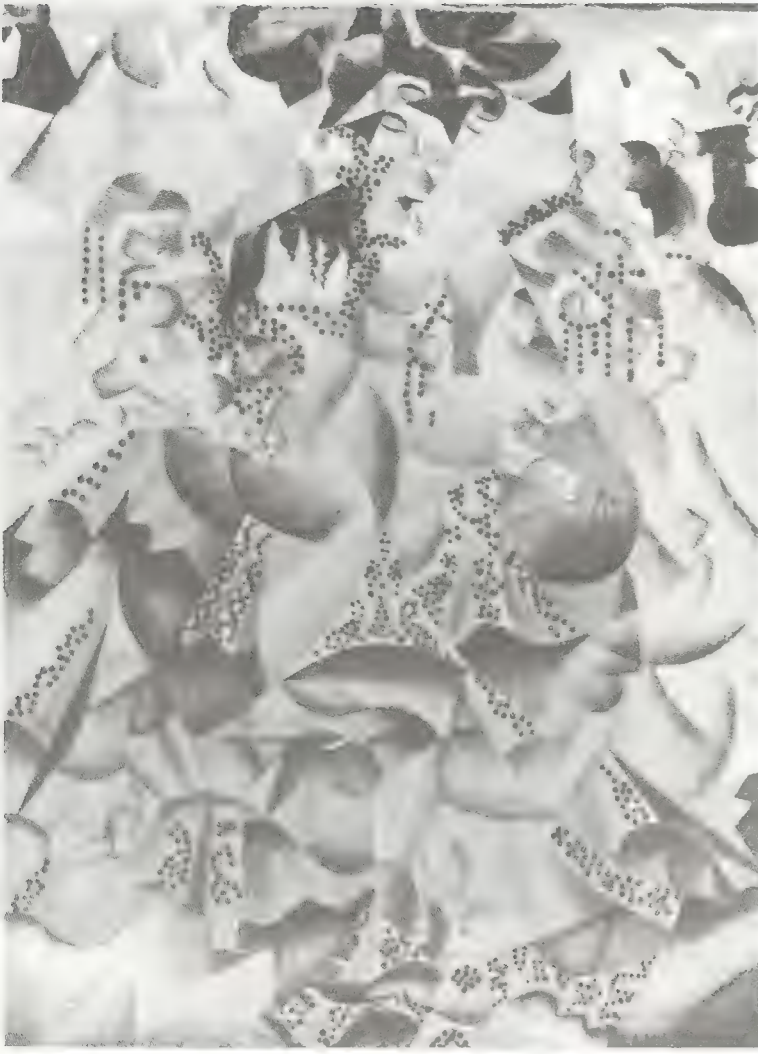
المستقبلية - اومبرتو برشيوني



المستقبلية - اومبرتو برشيوني







المستقبلية - جينو سيفير في

في لوحة واحدة ، بل لجأوا الى استخدام نفس ( التقنية ) التي استعملها ( التكعيبيون ) ، سواء من حيث اللصقات أو التبسيط أو التحوير ، وكل ذلك قد أعد ليعبر عن الحركة .

وهكذا اختلفت المدرستان في الغاية التي يسعى اليها كل منهما رغم أن الناظر يظن للوهلة الاولى انهما متقاربتان ، وعلى الاخص في أعمال ( كارلوا كارا ) و ( سيفيرني ) و ( بوشيني ) الذين أخذوا نتائج التكعيبية وحاولوا التعبير بواسطتها ولجأوا الى التكرار ، واستعملوا الكتل المقطعة كالاشباب والمعادن واستفادوا من مرحلة ( التكعيبية ) الاولى حين حلت الاشياء الى كتل هندسية ومعمارية ، ليعكسوا أهدافهم عن طريقها .

ان ( المستقبلية ) قد توصلت الى تحديد أهدافها ، وفق ما يلي :

اذ أن وضع زمنين في لوحة يفترض ألا يكون الفن مجرد تعبير عن ( اللحظة ) ، بل أن يكون معبرا عن الامتداد للحظة ، ولهذا بحثت ( التكعيبية ) عن ( النظام المعماري ) الكامن خلف الشكل الخارجي ، أما ( المستقبلية ) فعبرت عن ( الحركة ) ، ولكن ( التكعيبية ) أرادت تحطيم المتحرك لتصل الى الراسخ الوجود خلف المظهر ، بينما حطمت ( المستقبلية ) الشكل الساكن من أجل ما هو متحرك .

ان ( التكعيبية ) حطمت المكان والزمان التقليديين في اللوحة ، وأصبح بالامكان جمع ازمدة مختلفة وامكنة في لوحة واحدة ، يرتبها الفنان وينسقها فيركب اللوحة عن طريق اختياره وابداعه ، والذي يركز على معرفة عميقة بالواقع ، وهذا ما فعله ( المستقبليون ) حين حطموا ( الزمن ) الذي أصبح ( لحظة ) ليقوموا الازمنة المتلاحقة وليقدموا الحركة . ولم يقفوا عند حدود التعبير عن الزمن المتتابع







المستقبلية - اومبرتو بوشوني

مواد جديدة ليتجاوزوا الشكل التقليدي من التعبير عن الحركة مما لم يكن متاحا لهم ؟

ويمكننا بعد ذلك أن ننتقل الى صفة أخرى تمثل الحركة المستقبلية ، وهي أن المستقبلين لم يصلوا الى أسس فنية موحدة تجمعهم جميعا ، فقد شغلهم فكروا ( الحركة ) و ( الزمن ) عن أن يضعوا شكلا فنيا موحدا ، وبالتالي تباينت أساليب تعبيرهم واختلقت بين فنان وآخر ، وبالتالي نستطيع أن نقول بأن أهدافهم كانت فكرية أكثر مما هي أسلوبية ، كما هي حال المدارس الفنية الأخرى المعاصرة لهم .

ويمكننا أن نوضح مدى تباين أساليبهم إذا استعرضنا تأثيرات التجارب الفنية الأخرى عليهم ، وتبدل أسلوب كل فنان منهم مع الزمن ، ونرى بوضوح أن ( سيفريني ) يقترب من التنقيطية والتكميية ، وتأثر ( كارا ) بالتقنية التكميية ، و ( روسولو ) تأثر بالسريالية ، و ( بوشوني ) بالتكميية ، والتنقيطية ، وتجربة ( بيكاسو ) في المرحلة الواقعية ، و ( بالا ) الذي تأثر بالتنقيطية بشكل رئيسي .

ومن هذه التأثيرات المتباينة نستطيع أن نصل الى الصفة الأساسية التي تمثلهم الا وهي :

وهذا يدلنا على مدى ترابط ( المستقبلية ) مع ( التكميية ) ، وعلى الإخص في نظرتها للواقع وللمادة وللإبداع الفني ، وفي تحليلها للأشياء وفي استخدام للعناصر المشخصة المحورة .

ولكن هناك خلاف أساسي بين التكميية والمستقبلية ، يمكن أن نرده الى أن المستقبلية أرادت ( حركة الواقع ) وأرادت التكميية ( قوام الواقع ) فحطمت التكميية مظهر الأشياء من أجل الوصول الى جوهرها المتماusk الراسخ ، واعتمدت على التحوير في هذا التحطيم ، ونهج المستقبلين نفس النهج في تحليلهم للواقع الخارجي ، لكنهم دمروا الواقع الراسخ من أجل الحركة ، وأرادوا المظهر المعبر عن روح العصر الا وهو ( الزمن ) او البعد الرابع .

وقد لجأوا في كثير من الأحيان الى تحطيم ( الشكل ) عن طريق النور كما فعل الانطباعيون ، او بالآخرى استفادوا من مرحلة ( ما بعد الانطباعية ) او ( التنقيطية ) ، وطبقوها في تحطيم الشكل ، وتحويل اللون الى ذرات ، وهكذا أمكن أن يصلوا الى ( الحركة ) ، عن طريق تحطيم المظهر الساكن المادي للأشياء ، وتقديم الواقع المتحرك ، الذي يتألف من أشكال هندسية عن الحركة او اشكال بشرية محورة هندسيا ومعماريا وأحيانا على شكل سطوح ومساحات وكتل معمارية ، واللون قد بسط كالتكميية او تحول الى ذرات كالتنقيطية .

ان الأسلوب المستقبلي الذي لجأ اليه الفنانون للتعبير عن الحركة أخذ شكلا ( رمزيا ) ، لأنهم لم يعبروا عنها بالمعنى الحقيقي ، بل استطاعوا تمثيلها عن طريق مادة تشكيلية ، ولهذا فقد نقلوا مفهوم الحركة الى اللغة التشكيلية ، التي بقيت بعيدة عن الحركة كما نراها في الفنون الأخرى كالسينما والمسرح ، ولهذا يقال بأنهم ( رمزوا ) اليها ولم يجسدوها لأنهم بقوا ضمن حدود الفن التشكيلي بالمعنى التقليدي .

ولهذا قال من تبعهم من الفنانين بأنهم تصوروا الحركة على شكل ساذج ، وبدائي ، ومتخلف أحيانا ، فهم استخدموا ( التكرار ) اذ أعطوا الحصان عشرين رجلا ورسموها جميعا ، وبالتالي حولوا الزمان الى مكان ، متتابع ، مع تغير بسيط في الشكل ، ولهذا أصبح الزمان صيغة ماثلة للمكان او تكرار له ضمن اللوحة ، وهكذا بقوا ضمن الخطوط العريضة للمفهوم التقليدي للزمن ، وهذا ما حققه الفنانون الذي أتوا بعدهم والذين استخدموا الكهرباء والمغناطيسي والضوء والآلات البسيطة للتعبير عن الزمن ، وبالتالي تاروا على المادة التي يستعملها الفنان التقليدي ولجأوا الى



المستقبلية - جينوسيفيري

إيطاليا) والتي ارتبطت ارتباطاً عميقاً بالفوضوية . على الفنان أن يخلق فناً هجومياً ، ويمجد الحرب ، ولا ينظر للماضي ، ويكره كل ما هو أنثوي ، يمجّد العنف ، ويدمر المتاحف والأعمال الفنية القديمة والتقليدية ، وكان (مارينتي) صديق (موسوليني) ، وبعد صعود الفاشية أصبحت (المستقبلية) تضم أكثر من (٥٠٠) رسّام ، وهكذا اختلطت المستقبلية الإيطالية بهذه الأفكار ، وأخذت أحياناً شكلاً فنياً منحرفاً ، وعلى الأخص أنه قد انضم إليها كثيرون من (الفوضيين) و (الفاشيين) ، وبالتالي خرجت عن الأسس التي وضعها (بوشيوني) ، لها في البداية ، وهكذا استقبلت هذه الكلمات فيما بعد ، وخرجت عما هو مرسوم لها ، وتوسعت قاعدة المستقبلية فلم تعد كما كانت التعبير عن فن يفهم العصر ، وإن ذلك يرجع بشكل أساسي إلى البيانات التي صدرت أكثر مما يرجع إلى اللوحات التي رسمت .

- [ الأخذ من كل الاتجاهات السابقة والمعاصرة لهم ، والاستفادة من إمكاناتها للتعبير عن الحركة والعصر ، دون أي اهتمام بخلق أسلوب فني خاص ، حتى أننا نصّادف بعض تجاربهم القريبة من التكعيبية والتي يصعب تمييزها عنها إلا بالنسبة لمن يعرف أهداف المستقبلية ، ونرى ذلك بوضوح في نحت بوشيوني الذي يشبه إلى حد بعيد بعض تماثيل (بيكاسو) التكعيبية ] .

### التمرد والعنف

وأخيراً يجدر بنا أن ننوه بشيء آخر وهام وهو أن الحركة (المستقبلية) قد ارتبطت بالعصر ، وارتكزت في مبادئها على بيان (مارينتي) وكان هذا البيان حافلاً بالأفكار التي مهدت لظهور (الفاشية في



## المدارس الفنية

الفن البصري  
«الأوب آرت»

الحياة التشكيلية

الخلفية عن المقدمة يمكن أن يعطي الناظر شكلا هو نتيجة علاقات بين خلفية اللوحة ومقدمتها ، وكل ذلك يؤكد بأن ( الصيغة النهائية ) قد تحوي شيئا أكثر من مجرد جمع العناصر الداخلة في تركيب الصيغة ، وكانت أبحاث مدرسة ( الفثالت ) النفسية عديدة في هذا المجال ، واستفاد منها الفنان التشكيلي لأنها ساعدته على الوصول الى تكوينات معاصرة تنطلق من المبادئ وتفرق في التعقيد .  
وهذا يعني أن تنظيم اللوحة قد افترض وجود ( ناظر ) يرى اللوحة وتبهره أو تخدعه ، لأن رؤية الحركة ، والخداع لا يمكن أن يؤديا مهمتهما الا اذا تعرض الشخص الذي يتمتع برؤية معينة .  
يقول فازا زيللي :

— [ ان فكرة الحركة قد امتلكتني منذ ان كنت صغيرا ، ان اللوحة لا تكتمل الا اذا نظرنا اليها ، وبالتالي تعيش اللوحة من العلاقة بين العمل والنظر ولا تعيش على الجدار ] .

وهذا يعني أن دراسة امكانية الرؤية عند المتفرج، شيء هام جدا للايحاء ، وخلق ( خداع البصر ) ، إذ أن العمل الفني سيوجه اليه وسيراه بعينه اللتين تتمتعان برؤية لها حدود معينة تملأها ، ويمكن الاستفادة من محدودة الرؤية لتنظيم اللوحة وفق ما نريد ولنمطي الانطباع المطلوب ، واذا تمكنا من دراسة امكانيات العين البشرية نستطيع أن ندرس تنظيم اللوحة لتتلاءم مع مدى رؤية العين لنحصل على التأثيرات المرغوبة .

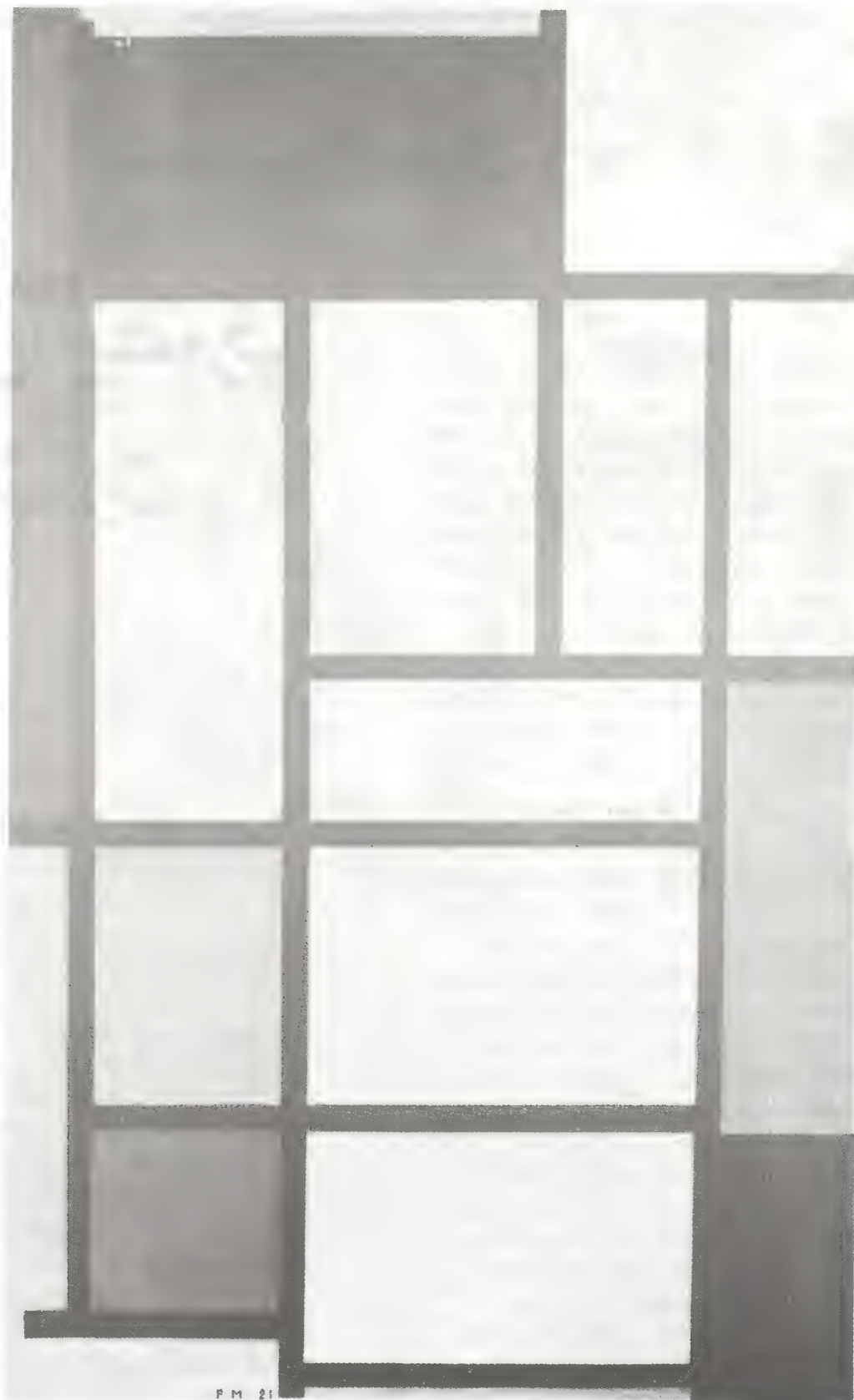
وهذا يعني امكانية خلط ( فن منظم ) ، وفق برنامج عمل محدد ، لهذا اعتبر النقاد فن ( الأوب ) أو الفن البصري على أنه ( فن العصر ) ، على اعتبار أن هذه المنهجية في البحث التي تنطلق من بعض أشكال مكررة ومتباينة تمكنا من الوصول الى صيغة فنية ، تختلف باضاءها ولونها وتباين من حيث تداخلها مع بعضها، لنصل الى الحركة والى نظام معين مبرمج عملي اطلق عليه فازا زيللي اسم ( علم الفن ) .

« ان الفنان المنزل في برجه العاجي سوف يستبدل بكائن مكون ، على شكل مثقف — عالم »

( فازا زيللي )

يعتمد الفن البصري « الأوب آرت » على جانبين هامين واساسيين وهما ( الحركة ) و ( خداع البصر ) ، فقد جاء اسم OP من الكلمة الانجليزية Optical اي الخداع ، وجاء ( الخداع ) عن طريق حركة ما في اللوحة ينظمها الفنان لتجعل المشاهد يخطيء ، فيظن أن اللوحة نافرة أو غائرة ، متداخلة الالوان او قد يشعر بان عينيه لا تحتملان المشهد .

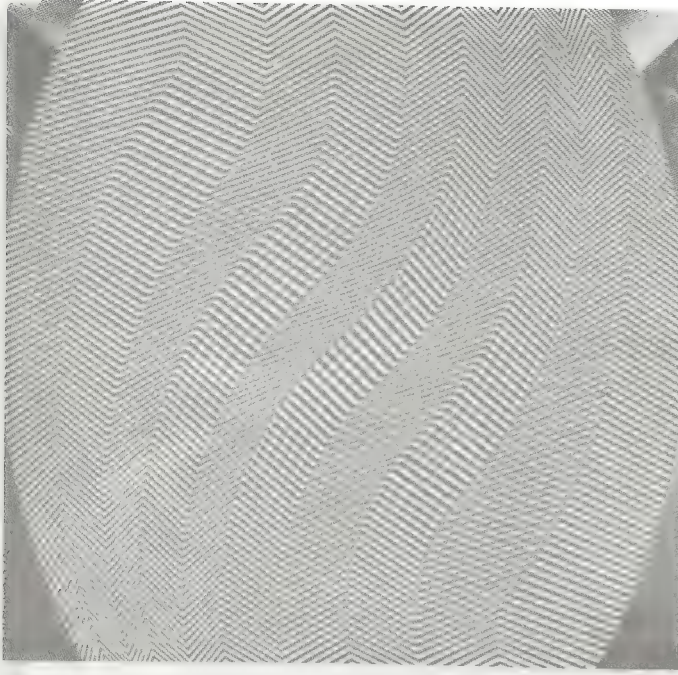
ونظمت مفاهيم ( الفن البصري ) على علاقات في اللوحة تعطي المشاهد انطبعا لاحقا للرؤية ، يعطي اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيب اللوحة ، وهذه المبادئ قد انطلقت من ( الحيل البصرية ) التي حرصت على وجود ( الفن البصري ) ، ومهدت الطريق امام افكاره التي انطلقت من امكانية خداع الناظر ، وكلنا يعرف أن اختلاف



P M 21

الفن البصري - موندريان





الفن البصري - بريجيت رايب

وعن طريق علاقات بين دائرة ومربع تم تنظيمها على أسس منهجية يمكن الوصول الى تشكيلات متنوعة اذا بدلنا بعض الظروف التي نظمت فيها العلاقة بينهما ، مما يوصلنا الى تعدد وغنى في التشكيلات رغم أن المبادئ بسيطة ، ولهذا امكن الوصول الى تنوع يصل الى آلاف الاحتمالات من خلال علاقة شكل المربع بالدائرة واللون .

وهذا العلم الذي وضع أسسه ( فازاريلي ) يمكننا من وضع شتى المعارض الانسانية التكنولوجية المعاصرة في خدمة الفن التشكيلي ، اذ يمكن ان تنهج العلاقات بين الشكل واللون ، وتوضع في معادلات يمكن أن يوسع مدى الاستفادة منها عن طريق ( الحاسب الالكتروني ) ، طالما أن المبادئ أصبحت ممكنة الوضع ضمن جدول رقمي من الاشكال والالوان ويمكن الوصول لنتائج معقدة جدا فيما لو تابعنا التشكيل .

وبالتالي تمكن الفنان من الاستفادة من علم ( السبرنتيك ) ، وكل الاشكال المعاصرة ، ووضعها ليوسع مجال تعبيره ، وليخدم خلق مدينة عصرية جمالية ، قابلة لان تحل محل المدينة المعاصرة بكل ما فيها من اشكال .

ومن هذه الزاوية يصبح الفن البصري هو فن العصر ، لان مبادئه ممكنة التطبيق على نطاق واسع وقادرة على استيعاب اكثر التطورات العلمية تعقيدا وقادرة على ان تدخل عصر الحاسب الالكترونية بجراحة وتحد .

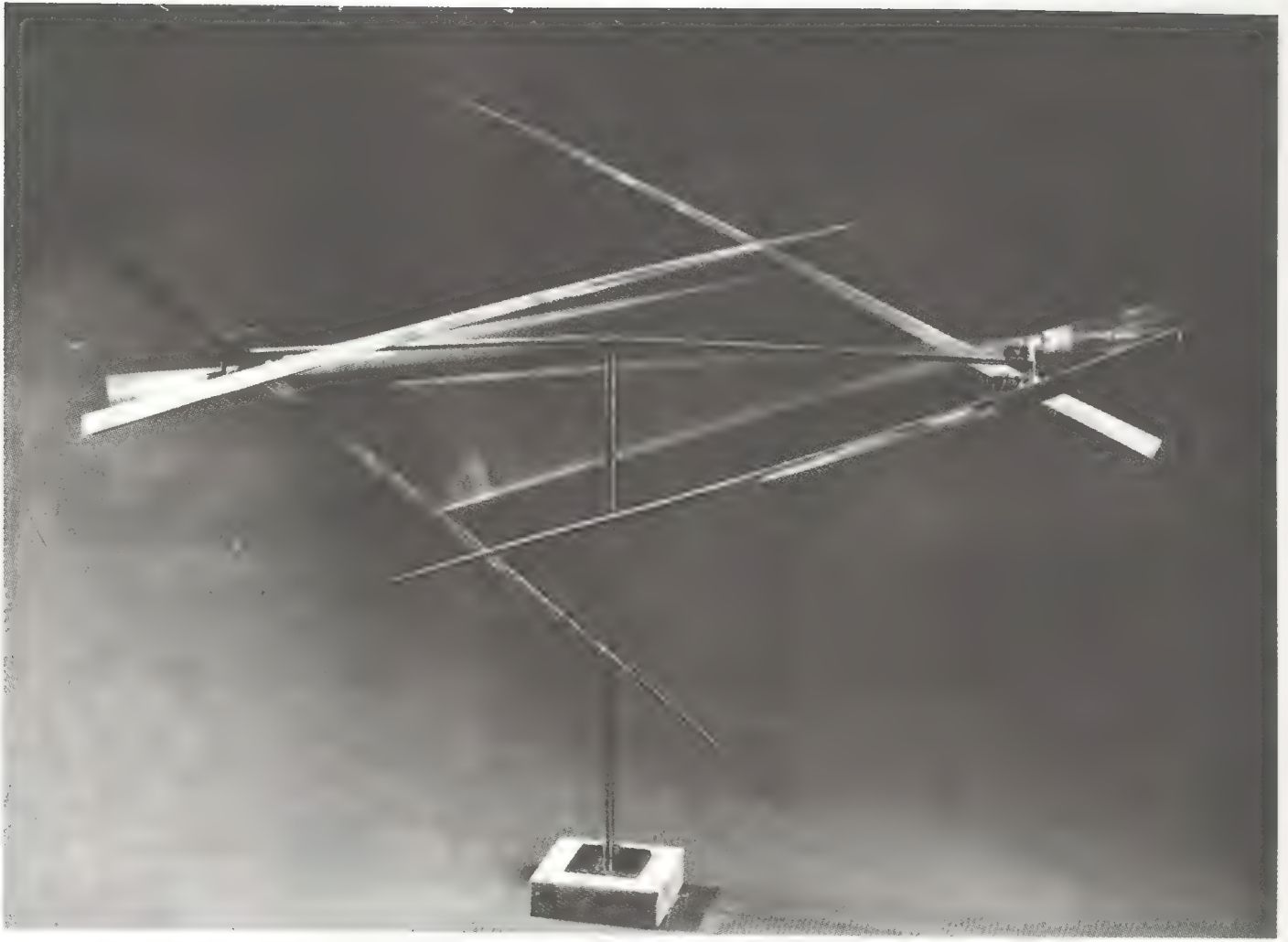
### الحركة ومفهومها التشكيلي

وحتى نستطيع ان نفهم كيف تطور الفن التشكيلي حتى وصل الى مرحلة ( الفن البصري ) لابد من القول بأن ( الحركة ) كانت هي المنطلق ، وان تتبعنا لتطور مفهوم ( الحركة ) وتحسيدها في الفن التشكيلي يمكن أن يعطينا صورة التطور ، ولن نهتم بتفاصيل كثيرة عن تطور مفهوم ( الحركة ) ولكننا سوف نؤكد على بعض أمور هامة :

١ - لقد عبر الفن التشكيلي عن الحركة عن طريق عدة اشكال مختلفة ، لكن اهم هذه الاشكال واكثرها بروزا هو ( الخط ) ، اذ ان ( الخط ) يمكن ان يتحرك ويعبر ، يرقص ويتهادى ويسكن حسب امكانات التعبير المختلفة عند الفنان ، وهنا نستطيع القول بأن الخط لا يتحرك وحده بل يوحى لعين الناظر بالحركة أو ان عين الناظر تنتقل عليه فتشعر بالحركة ، ولهذا كانت الحركة دوما ترتبط بالمشاهد ، وترتبط بطريقة معينة يصيغها الفنان فيوحي لنا بحركة الخط ،

الفن البصري - كالدور





## الفن البصري - جورج ريك

لون ينتقل وفق تسلسل يبدأ من الأصفر إلى البنفسجي ، و يمكن الوصول إلى ( إيقاع ) لوني خاص ، يعطي الحركة من لون لآخر لو تدرجنا بالألوان .

٣ - وازدادت اكتشافات الفن الأوربي بعد ذلك ، أن نتحدث عن مساحات تتوالى وفق درجة اضاءة تعطي للمساحات ضمن اللون الواحد ، أو حتى بدون اللون ، واصبح من الممكن تجسيد الحركة عن طريق مساحات متتالية في درجة اللون التي ترتبط بما كان يسمى درجة اضاءة أو تون tone ، فاذا تمكنا من ان ننظم لوحاتنا على اساس درجات الاضاءة يمكن ان يصل المشاهد الى حركة في اللوحة .

٤ - ولا تقتصر الحركة في اللوحة على هذه العناصر بل يمكن الوصول إليها عن طريق استعمال

ولاننسى ان الحركة تعني انتقالا وتبدلا ضمن الزمن ، وان الخط اول عنصر تشكيلي اعطى الحركة ، ولو رجعنا الى الزخارف التقليدية الموغلة في القدم نجدها حافلة بما يتحرك ، ولهذا اعتبر ( الأرابيسك ) اساس هام من اساس الحركة .

٢ - وعبر الفن عن الحركة عن طريق اللون ، ولم يعرف الاوربيون ذلك الا في القرن التاسع عشر حين اكتشفوا امكانية تحليل النور ، واستطاعت دراسات الانطباعيين ان تطور الحركة استنادا الى تطبيق مفاهيم محدودة عن العلاقات اللونية في اللوحة وامكن ان يتحدث الفنان عن الوان تسلسل وفق سلم كالسلم الموسيقي بعد ان امكن تحليل النور عن طريق ( الموشور ) ، ولكن الوصول الى الحركة عن طريق



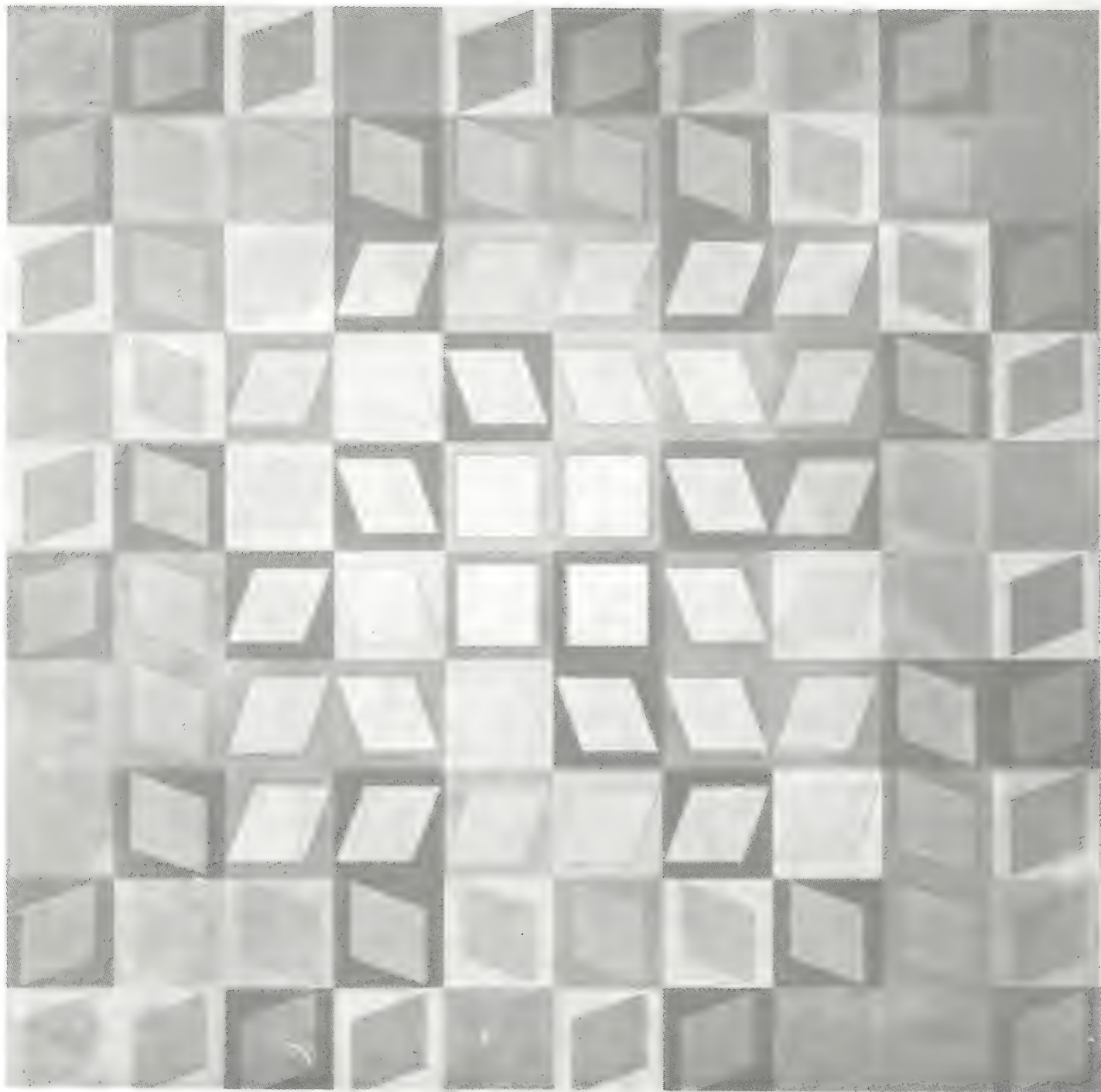
دوما بما هو جديد ، وهنا وصلنا الى التنوع والفنى ، ولعبت الموسيقى دورا هاما في ايضاح فكرة (الايقاع) الضرورية لكل عمل يتحرك .

ومن هذه الأبحاث وغيرها ، وصلنا في بداية القرن العشرين الى امكانية التعبير عن الحركة ، مهما كانت مصادرها ، سواء كانت ( حركة الواقع ) أو ( حركة اللون ) أو ( حركة الخط ) أو ( حركة الأشكال ) أو ( حركة النفس ) ، ولعبت الحركة دورا هاما في تجارب الفنانين في بداية القرن العشرين ، الذي تميز برغبة التعبير عما هو متحرك - سواء في الطبيعة أو الانسان . ولا ننسى أن ( انيشتاين ) قد أوجد النسبية في بداية القرن العشرين ، وامكن الاستفادة من افكاره في توليد ( فن يعكس الزمن ) ، كما وجدت الفيزياء

شكل معين في اللوحة وتكراره ، أي اذا اعطينا الايقاع في اللوحة عن طريق تكرار مع اجراء تباين قليل بين شكل وآخر ، وربطنا بين الأشكال ، وأجرينا بعض التنوع في التفاصيل ، حتى يحس المشاهد بايقاع معين بين هذه الأشكال ، وهنا لابد من أن يكون التكرار لاكثر من ( ثلاثة ) حتى يكون الشكل مرئيا من الناظر ، فالحركة ممكنة التعبير عن طريق ( وحدة ) تكررها ونفني كل منها باختلافات جزئية توحى للمشاهد بايقاع معين وتنوع ، الحركة ناشئة عن هذا الايقاع ، والتنوع ضروري حتى نصل الى ( غني التعبير ) والا تحولت اللوحة الى زخرفة محضة لامضمون لها . وبالتالي تمكن الفنان من أن يتجاوز التكرار السقيم الزخرفي المحض ليصل الى تكرار غني يحفل

الفن البصري - غونتر هيس





### الفن البصري - فيكتور فازارييلي

الحديثة ، ووجدت ( السينما ) فن الحركة الاول ،  
وامكن الاستادة من تطور نظرة الانسان الى الواقع  
الذي أصبح يراه متحركا وتطور نظرتة الى ( المادة )  
التي أصبحت تتحرك ، بل ان السيارة والطائرة  
والالات وكل شيء يتحرك في عالم القرن العشرين  
واصبح السباق مع الزمن في المدن الحديثة قضية  
دامة وشارة واضحة معبرة عن العصر ، وبالتالي اذا

اراد الفنان ان يجاري ذلك كله لابد له ان يحاول ان  
يقدم لنا الحركة .

وازدادت اهتمامات الفنانين بالحركة في النصف  
الثاني من القرن العشرين ، وبرزت الحركة بوضوح  
في تجارب الفنانين ، واصبح الفن التشكيلي اذا صح  
التعبير هو فن يسعى ليعبر عن الزمان وليمسك الزمان





الفن البصري - فيكتور فازاريللي

التي مرت في الفن التجريدي التعبيري ، الذي انتشر بعد الحرب الثانية نستطيع أن نجد أن الفنانين التجريدين بدأوا يفكرون بإنتاج آلات تستعمل الكهرباء ، وتعطي ضوءاً يتحرك على شاشة كشاشة التلفزيون ، وهنا تتداخل الألوان في هذه الاضواء ، وتبديل على شكل دائم ، حيث نجد علاقات متبدلة كل لحظة ، فهي لوحة متحركة ، ونتيجة لهذه الدراسات تمكن

المتبدل ، أكثر مما هو فن ( المكان ) كما كان في الماضي .  
لماذا لان الفن التشكيلي يعبر دوما عما هو (مادي)،  
ومرتبط بالمادة فإذا أصبحت المادة تتحرك فلا بد ان  
يتحرك معها .

ويمكننا أن نذكر هنا بعض التطورات الهامة التي  
حدثت ومهدت للفن البصري :

١ - تطور التجريد التعبيري: إذا أخذت التطورات

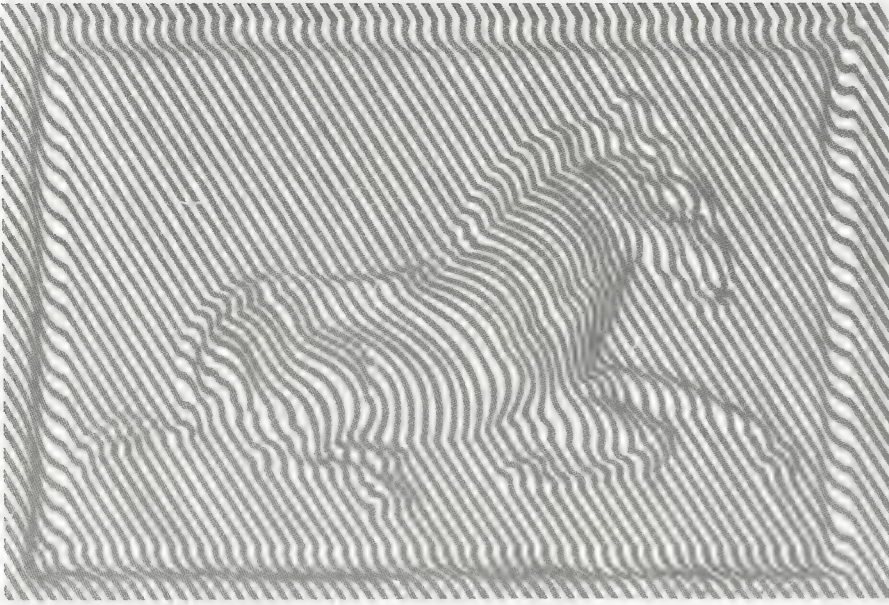


الفن البصري - ميكور فازاري

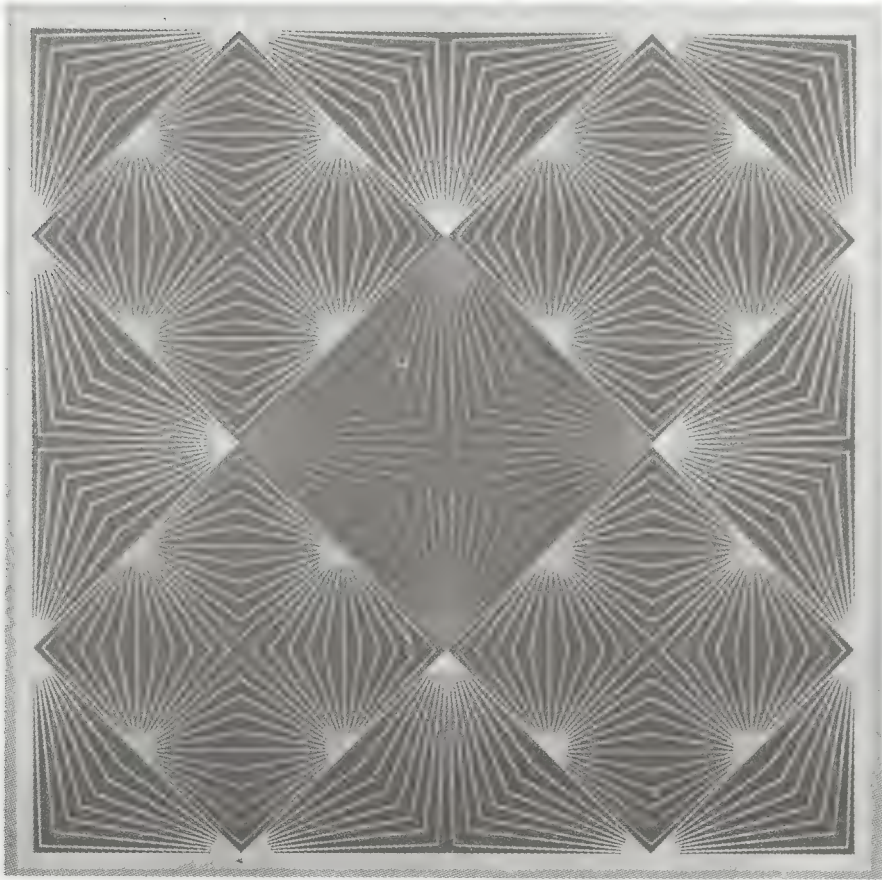
لنا اللوحة المتحركة التجريدية. وعلى الفيلم السينمائي مباشرة ، ليقدّموا لنا اللوحة المتحركة التجريدية .  
وقد استخدم ( الضوء ) و ( النور ) و ( الماء ) و ( المغناطيسية ) لتحقيق الحركة وتقديمها . واعتمد الفنانون على آلات مبتكرة جدا ، لا غاية علمية لها ، بل غاية جمالية واعطونا أشكالا مختلفة للحركة .

الفنان من هجر المادة التي كان يستخدمها ليبدأ إلى مواد جديدة ضوئية وكهربائية يستعملها لتحقيق احلامه ليكن يرى اللوحة تتحرك دوما ولا تثبت .  
وتم انتاج افلام تلفزيونية ملونة ، وسينمائية تجريدية تماما ومتحركة ، فقد تمكن الفنانون من الرسم على شريط التسجيل ( الفيديو ) ، ليقدّموا



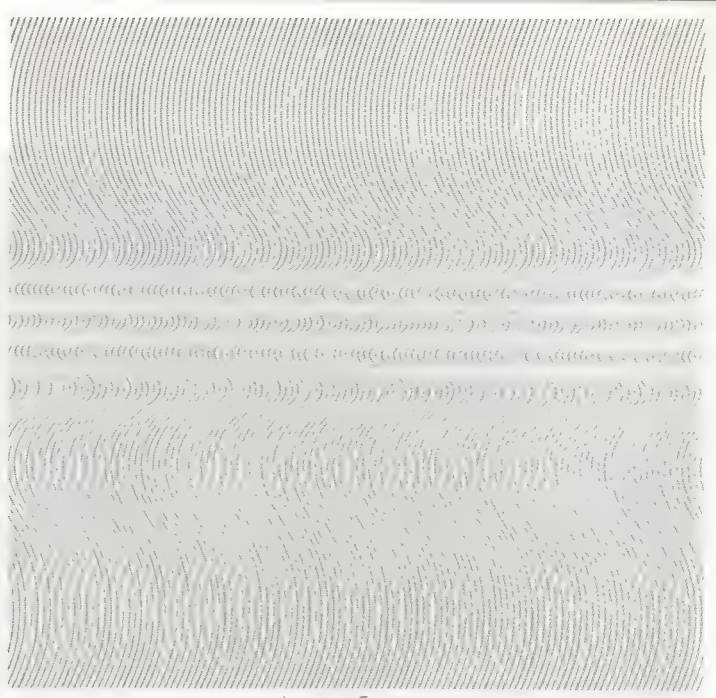
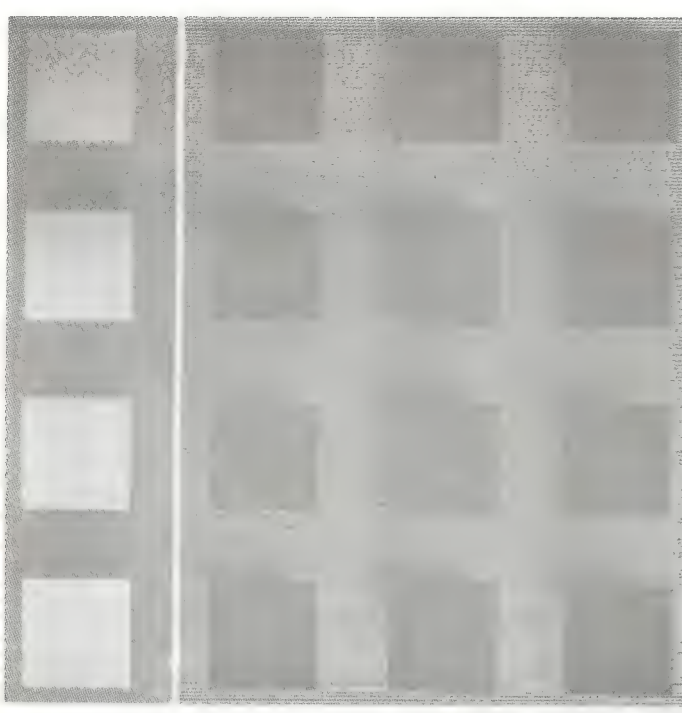


الفن البصري - فيكتور فازارييلي



الفن البصري - إيتالو كالفينو





الفن البصري - بروجيت ريلي

## الفن البصري - سوتو

**٢- تطور النحت :** واصبحت القطع النحتية تتحرك أيضا ، واهيانا بدون آلة ميكانيكية كما فعل ( كالدر ) الذي قلب وجه النحت كليا ، اذ علق قطعة النحت في السقف ، بدل وضعها امام المشاهد ، واصبحت غاية النحات ان يقدم لنا توازنا غير مستقر تحركه ايسر النسمات الهوائية . او العلاقات المدروسة بين المعادن ، وامكن استخدام مغناطيس احيانا لتحقيق حركة مستمرة ، اعتمادا على مبادئ علمية بسيطة .

وفي عام ١٩٦٠ استطاع الفنان الشهير ( جان تانجلي ) ان يعرض بعض آلات تقدم لنا لوحات تجريدية ، وقد عرض لوحة اسمها ( آلة تحطم نفسها ) في متحف الفن الحديث في نيويورك ، تم بعض آلات تتحرك على الارض . وتتابع تجارب النحاتين ودخلت في مجالات تكنولوجية معضة .

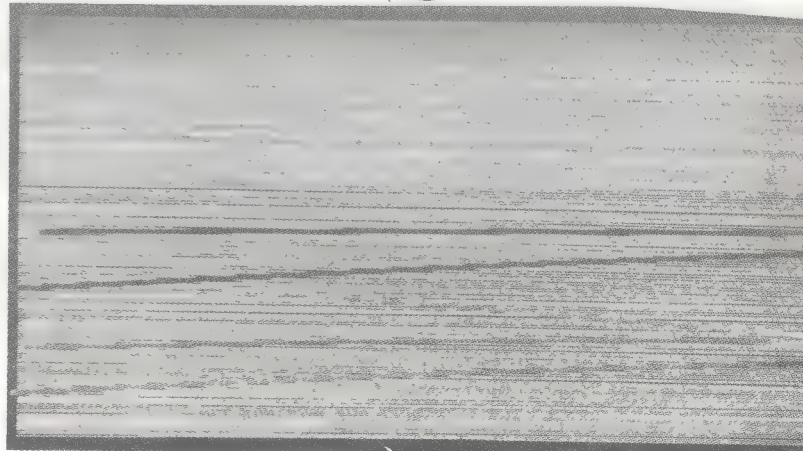
**٣ -** وفي نفس الوقت تطورت الحركة ضمن اللوحة دون اعتماد على الآلات او الوسائل المختلفة التي تبعث الحركة ، واستفاد الفنانون من دراسات مختلفة للضوء ولعلاقات خلفية اللوحة بمقدمتها والالوان للوصول الى الحركة .

ويبرز اسم ( جوزيف ألبرت ) كأول فنان معاصر اعتمد كليا على مربعات ملونة لخلق خداع بصري ، وتبسيط الاشكال ليوصي بالحركة ، ولجأ الى دراسة حرارة الالوان او برودتها ليقم علاقات مختلفة بسيطة ومجردة ، كانت تمثل بداية الانتقال من التجريد الهندسي الذي عرفناه مع ( موندريان ) ، وللوصول الى التجريد الحركي والخداع البصري عن طريق ماهيم بسيطة توصي بالحركة .



الفن البصري - بروجيت ريلي

الفن البصري - سوتو







الفن البصري - سوتو







الفنط البصري - بول بوري

## ولادة الفن البصري

وكانت هذه الدراسات كلها تمهيدات ضرورية لظهور ( الآوب ا رت ) الذي أصبح زعيمه ( فازاريللي ) معروفا على نطاق عالمي ، اذ ابتكر ( لغة فنية ) كالرياضيات قابلة للاستخدام في كل المجالات الفنية والمعمارية ، واقام فنا هو علم بالمعنى الدقيق ، علم اجتماعي بمعنى انه قابل لتطبيق في الحضارة المعاصرة على نطاق واسع .

لقد شن ( فازاريللي ) هجومه من البداية على اللوحة المفردة ونادى بفن يمكن ان يستخدم على نطاق الحياة اليومية على نحو شامل ، وقال بان انتشار الفن وتقدمه في هذا العصر رهن برفض الصيغ الموروثة عن ( اللوحة المفردة ) التي تتمتع بأهمية كبيرة لأنها مفردة ، واذا أردنا ان يكون للفن مهمة اجتماعية فيجب ان نوسع نطاق عملنا ، وننشر هذا العمل عن طريق مئات النسخ التي تمت طباعتها وتحضيرها بأحدث الوسائل .

وبالتالي فان دور ( اللوحة ) التي كانت ترسم وفق تصوراتنا للفن بدا يشك فيه ، وبدأت أشكال أخرى من التعبير تغزو الحياة المعاصرة . وهذه الأشكال لا يمكن ان تكون ( لوحة ) او ( تمثالا ) كما كنا نمهده .

### فازاريللي

ولد ( فازاريللي ) عام ١٩٠٨ ، في المجر ودرس عام ١٩٩٢ في ( البادوهاوس ) في يود ابست ، ثم انتقل بعد ذلك الى ( فرانسا ) ، وبدأ يعمل في الحفر والاعلان ، وفي عام ( ١٩٥٥ ) نشر ( فازاريللي ) بيانه الشهير عن الفن البصري واصبح بعد ذلك من أهم الفنانين المعاصرين .

ونلاحظ ان ( فازاريللي ) قد اعتمد على عدة أشياء ، ترتبط كليا بالتطورات العلمية في اوربا ، بعد الحرب العالمية الثانية وأهمها :

١ - الطباعة : التي تمكن الفنان من تقديم أعمال مطبوعة بعناية كبيرة ، وهي وسيلة الاساسية لنشر انتاج الفني على نطاق واسع .

٢ - المواد المختلفة : من بلاستيك وزجاج وخشب ومعادن وورق وأشكال ملونة من الزجاج الذي لا يكسر ، واخيرا المواد الحديثة المتنوعة التي لا تحصى .

٣ - الدراسات العلمية لايجاد ( فن ) مصممون ومنفذون وآلات لانتاجه ومعامل مختلفة مساعدة على الوصول الى النتائج ، ضمن ورشة كبيرة ومراكز ابحاث فنية .

وان الغاية الرئيسية لكل هذا هو قلب اكثر المفاهيم

الفن البصري - أوكر

الفن البصري







الفن البصري - سرجيوري كا مارجو

- ١ في عام ( ١٩٥٥ ) عرفت المتطابقة الشهيرة في الفن ، وقلت بأنها ترجع الى عنصرين اساسيين وهما ( اللون - الشكل ) او ( الشكل - اللون ) اي ( ١ = ٢ ) او ( ٢ = ١ ) ، وهي تعني الوحدة التشكيلية إذا أن هذه الوحدة تتألف من ثابتين اثنين الجوهر الأساسي ( الشكل ) و ( ما يحيط به متممات ) ، ومن

المعاصرة في الفن التشكيلي ؟ وفق مبدئين اساسيين اولاهما : ( التعبير عن الحركة ) و ( الخداع البصري ) .

نظرية فازارييلي

يقول فازارييلي :



ضمنها ( المربع ) الذي يمثل الخلفية ، وبالإضافة الى وجه الشكل المضاعف ، نلاحظ أن الوحدة التشكيلية لها وجه مضاعف هو ( اللون المضاعف ) ، الذي يكون إما متناسقا ، وإما أن يكون ( إيجابيا ) أو ( سلبيا ) .  
وحتى نشرح نظرية ( فازاريلي ) حول الفن البصري ، لا بد من القول بأنه أخذ مبدئيا شكل (مربع) واعتبره هو الأساس وقال بأن هذا المربع يمكن أن يكون ( جدارا ) أو ( لوحة ) ، وضمن هذا المربع توجد ( دائرة ) ، وهي ( الشكل ) ، والمربع والدائرة معا يمثلان وحدة تشكيلية وإن الوحدة التشكيلية لها شكل مضاعف ( مربع ودائرة ) ولها أيضا لون مضاعف ( لون الدائرة ولون المربع ) والألوان في هذه الوحدة إما أن تتناسق أو تتضاد إما أن تكون سلبية أو ايجابية .

ومعنى ذلك أننا نملك في كل وحدة تشكيلية عدة احتمالات ، حسب الحالات السلبية والايجابية ( ابيض وأسود ) . ونصل من خلال ذلك الى سلسلة من الجداول الرقمية لمختلف الاحتمالات التي تصل الى آلاف الاحتمالات .

ذلك لأن كل وحدة يمكن أن تبسط أو تنقصد نسبيا ، وهذا التبسيط أو التقيد يمكن أن يوصلنا عدة احتمالات ( أسود وأبيض ، أسود وملون ، أبيض وملون ، ملون ملون ) متضادة أو متناسقة .

وإذا استعملنا الصور المنطبعة في الذهن ، والحجوم المتطورة ، وحركة الخط ، وتذبذب المساحات واللون الموحد أو الملون ، نصل الى لا نهائية الاحتمالات .  
وطالما أن ( فازاريلي ) يعتمد على المربع فهذا يعني أنه يريد تطبيق نظرياته على نطاق ( معماري ) ، وبالتالي يمكن الوصول الى تحويل البناء المعماري الى أشكال جاهزة من المربعات المختلفة الألوان ، أو من الوحدات الجاهزة المعمارية التي تتركب على البناء ، والمنظمة وفق نظريته عن العلاقات بين الوحدات التشكيلية والعناصر الأخرى التي قال بها ، وبالتالي يمكن خلق مدن حديثة جميلة ، هي مدن المستقبل كما يرى ( فازاريلي ) .

وان ذلك كله سوف يؤدي الى تغيرات شاملة في كل العمارة والفن ، اذ أن فن المستقبل كما يراه سوف يتم انشاؤه نتيجة تعاون بين العلماء والمهندسين والتقنيين والصناع والمعماريين والفنانين والمبدعين .

وهذا سيتجاوز المرحلة الماضية للفن التشكيلي كلها . وسوف يعود الفن الى الارتباط بالحياة ، ويستخلص الفنان عزلته عن المجتمع التي تبدو شديدة الضرر على الفنان وعلى هذا المجتمع ، و « أن الفنان المنعزل في برجه العاجي سوف يستبدل بكائن مكون وعلى شكل مثقف - عالم » .

الفن البصري - بيتر سيرجياي

## الخاتمة

ولكن لتسائل في النهاية ، عن النتائج التي توصل اليها فازاريلي من التشكيلات الفنية وعن مدى ارتباطها بالتجربة الفنية التي انطلق منها الفن العربي ونحن سنضع هنا ثلاث ملاحظات أساسية :

١ - الحركة : لا شك في أن ( فازاريلي ) ارتكز على الحركة واعتبرها أساس الفن التشكيلي والحركة قد توصل اليها الفن العربي في مجال الزخارف وفي مجال التعبير الفني المختلف في الرسوم في الكتب وغيرها ( الأرابيسك ) .

٢ - الخداع البصري : ان الخداع البصري الذي نراه منظما وفق أحدث النظريات العلمية نجده في كثير من التشكيلات التي رسمها العرب في القصور والبيوت ، ونحس بأن مفهوم الخداع البصري ليس غريبا على الحضارة العربية .

٣ - المفهوم الهندسي للفن : من الواضح أن المبادئ الهندسية والرياضية التي ارتبطت بالفن العربي موجودة على نفس النمط في الفن البصري ، وان كانت قد أخذت شكلا معاصرا عن ( فازاريلي ) لكن المنطلقات واحدة .

وإذا تحدثنا بعد ذلك عن الفن العربي كشكل من التعبير ربط بين الحياة اليومية وبين الفن ، وجعل الفن مرافقا لكل مظاهر الحياة نستطيع أن نفهم أن منطلقات ( فازاريلي ) ليست جديدة ، ولكن الصيغة العصرية والتكنولوجية هي التي أعطتها طابعا أكثر حداثة ، وأكثر معاصرة .



## المدارس الفنية

# الميتافيزيقية

وفي المرحلة الممتدة ما بين عامي ( ١٩١٦ - ١٩٢١ ) أخذت الميتافيزيقية أهميتها الكبيرة ، ويعتبر كثير من النقاد أن لقاء ( دي كيركو ) و ( كارلوكارا ) بداية ( الميتافيزيقية ) التي أصبحت مدرسة متكاملة الأسس واضحة المعالم .

لقد اعتبرت ( الميتافيزيقية ) بأن ( التكعيبية ) و ( المستقبلية ) لم تعبأ عن الحاجات الروحية والنفسية للعصر الحديث ، ولم تتجاوز تجاربهما حدود الانطباعية ، لأنهما ظلا متأثرين بالشكل المادي الوصفي ، المطلوب أن يصل الفن إلى التعبير عن معنى الحياة المعاصرة ، وأزمة الإنسان فيها ، ويلجأ الفن إلى كل العناصر التي تساعد على تحقيق ذلك .

ولهذا السبب تعبر لوحات الميتافيزيقيين عن أزمة الإنسان ضمن المدينة الحديثة ، حيث يعيش الإنسان منعزلاً ، وإن التعبير عن هذا العالم الذي يمثل المجتمع المعاصر لا يعني نقل الواقع الخارجي بأمانة ، أو الإعتماد على الأحاسيس والإدراكات لتقديمه ، بل الهدف أن يقدم الفنان عالماً نحس فيه بالفراغ الدائم الذي يعيشه الإنسان المعاصر ، والذي يعكس الإحساس بالالاجدوى التي تغلف كل شيء .

إن الوصول إلى المعنى هو الأساس ، والتأكيد على لا معقولية الواقع ، وذلك ضمن صياغة تؤكد على عناصر معينة اختارها الفنان عالم الفن على أنه صنو عالم الواقع ونده ، وهو في نفس الوقت يقدم معنى عالم الواقع أكثر مما يعبر عنه .

وطالما أن هدف الفن هو التعبير عن المعنى العميق للأشياء فهذا يعني يدل على أن المدرسة الميتافيزيقية لا تهتم بالبحث عن أسس فنية يتجمع الفنانين حولها بل تقدم ( مضمون ) هو الأساسية لفنهم .

وهذا الموقف لم يصل بالميتافيزيقية إلى مرحلة معاداة المدارس الشكلية ، لأنها استفادة من هذه المدارس ، فقد استفادت من تجارب ( التكعيبيين ) ، ورسم الواقع على شكل كتل معمارية وهندسية ، والألوان ساهمت في تأكيد صلابة الواقع الذي تقدمه ،

إعداد : الحياة التشكيلية

— [ إن أعمال الفنانين الميتافيزيقيين كمثل محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ضمن المدينة الصماء ، وفي المجتمع الغريب ، حيث يعيش منعزلاً ، وهذا العالم الميتافيزيقي يسعى إلى إعطاء الفن شكلاً يتجاوز محاكاة الواقع ، أو الاعتماد على الأحاسيس والإدراكات في تقديمه ] .

لو أردنا أن نعرف ما تعنيه كلمة ( ميتافيزيقية ) ، فلنأخذ بأنها تعني ( ما بعد الطبيعة ) أو ما وراءها ، ما هو أبعد منها ، ولو حاولنا أن نفسر هذا المعنى ودلالته في ( الفن ) ، نستطيع القول بأن الفن الميتافيزيقي هو [ الفن الذي يسعى للتعبير عما يختفي خلف الطبيعة ] أن المعنى الذي نراه وراء الرسوم خلف كل شيء ، وهذا المعنى قد يكون سراً ، أو حدس شاعر ، أو حقيقة فيلسوف ، عبر عنها الفنان في لوحته .

لقد ولدت ( ميتافيزيقية ) ما بين عامي ( ١٩١٠ - ١٩١٥ ) كرد فعل ضد ( المستقبلية ) التي كانت تسعى إلى التعبير عن الحركة والعصر ، ورفض ما هو قديم تقليدي ، فأصبحت ( الميتافيزيقية ) تنادي بالسكون والتوازن ، وتلجأ إلى كل المقومات الكلاسيكية للتعبير عن ( العصر ) .



الميتافيزيقية

ولهذا اذا قلنا عن ( الميتافيزيقية ) بانها واقعية ، فذلك يعني ان هناك كثيراً من الأشياء الواقعية في اللوحة ، وبالتالي ليست ( الواقعية ) هي تصوير ما هو ( شخصي فردي ) بل رسم ما هو عميق راسخ ، أكثر حقيقة من الواقع .

وهذا المبدأ ( كلاسيكي ) تماماً ، لأن الكلاسيكي يقدم لنا ما هو نبيل متين متماسك يتمتع بعلاقات هندسية تعطيه رسوخاً ومتانة ، الوانه هادئة ولا علاقة له بمواطننا ، بل هو موجود على شكل أكثر كمالاً من الواقع المرئي ، فكانهم يصورون عالم (المثل الافلاطوني) ،

وتلاحظ بان الألوان قد بسطت واستعملت كدرجات إضاءة ، ونلاحظ بان تناسباً دقيقاً يميز لوحات ( دي كيريكو ) ، وهذا يعني ان ( الميتافيزيقيين ) يريدون خلق ( عالم جديد ) يختلف عن الواقع المرئي ويتمتع بميزات هندسية ومعمارية مستقلة عن تمثّلنا له ، فكانه موجود امامنا ومنفصل عنا ، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي عند التكمبيين .

وهو عالم حقيقي ، أكثر من العالم المرئي ، ولهذا تبدو علاقات الاشكال والألوان متماسكة متينة ، صلبة ، رغم كل الخيال الذي استخدم لخلق هذا العالم .





المتافيزيقيين  
دي كيريكو

### الفنانون المتافيزيقيون ؟

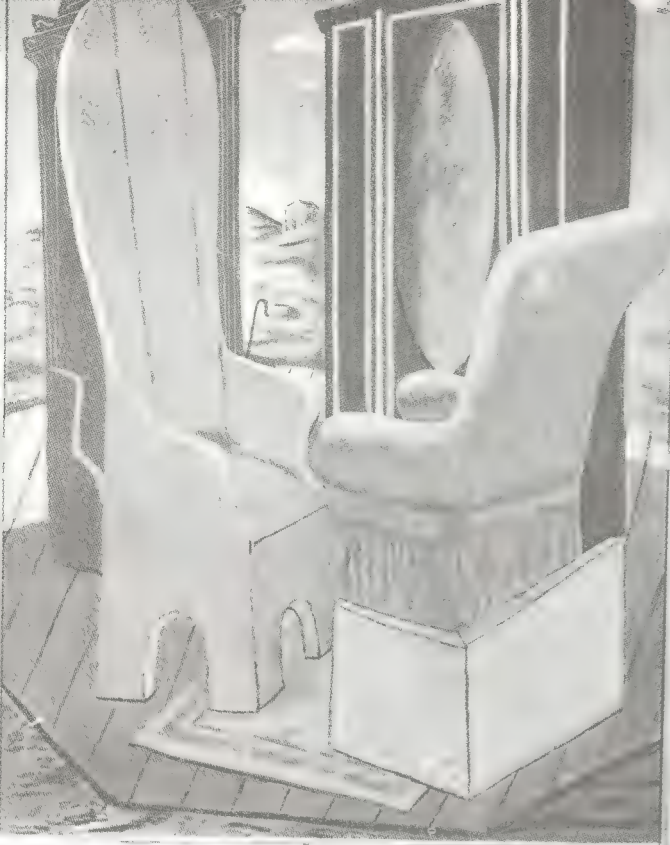
وحتى نستطيع إعطاء فكرة عن تجربة ( المتافيزيقيين ) ، لا بد لنا من أن ندرس بعض أعلام هذه المدرسة لنكشف أهم تجاربهم وافكارهم .

#### دي كيريكو

ولد الفنان ( دي كيريكو ) في اليونان ، ورحل الى

وبالتالي فالكلاسيكية هي واقعية بمعنى ما ، أنها ترسم ما هو أكثر رسوخاً من الواقع المتبدل ، وتقدم عالم مثل حقيقي وراسخ الوجود تماماً .

وهنا نصل الى غرابة العالم المصور ، فهو ( موضوعي ) و ( خيالي ) ، ( موضوعي ) من حيث طريقة الرسم والتعبير و ( خيالي ) لأنه يقدم عالماً خاصاً غريباً ، كما لو أنه عالم احلام اعيدت صياغتها على نحو دقيق متماسك .



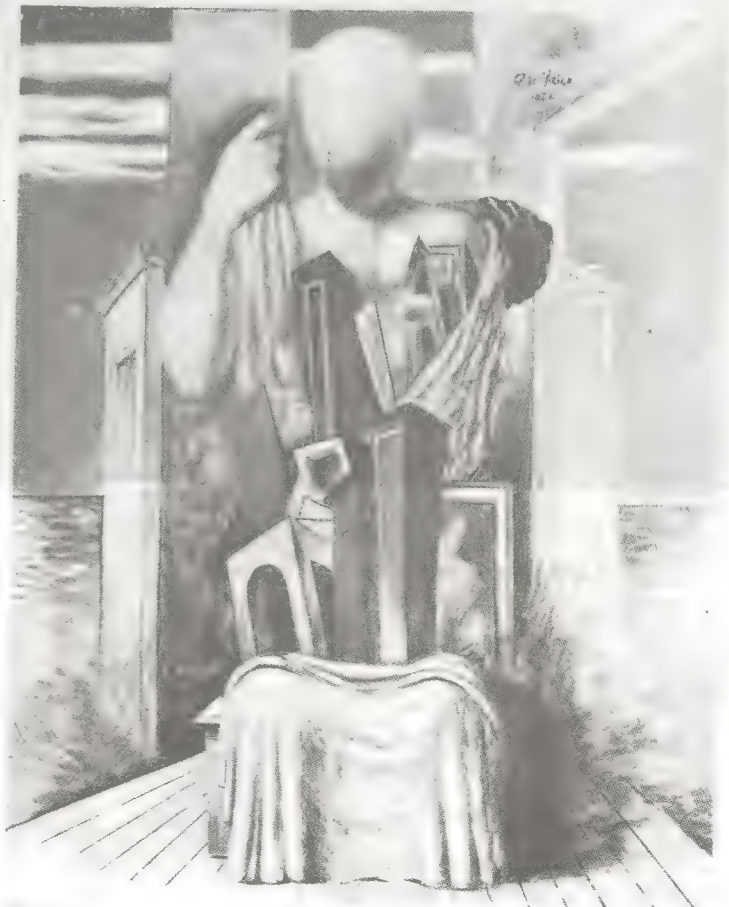
امیتا فیزیقیته - جورجیو ری کیریکو



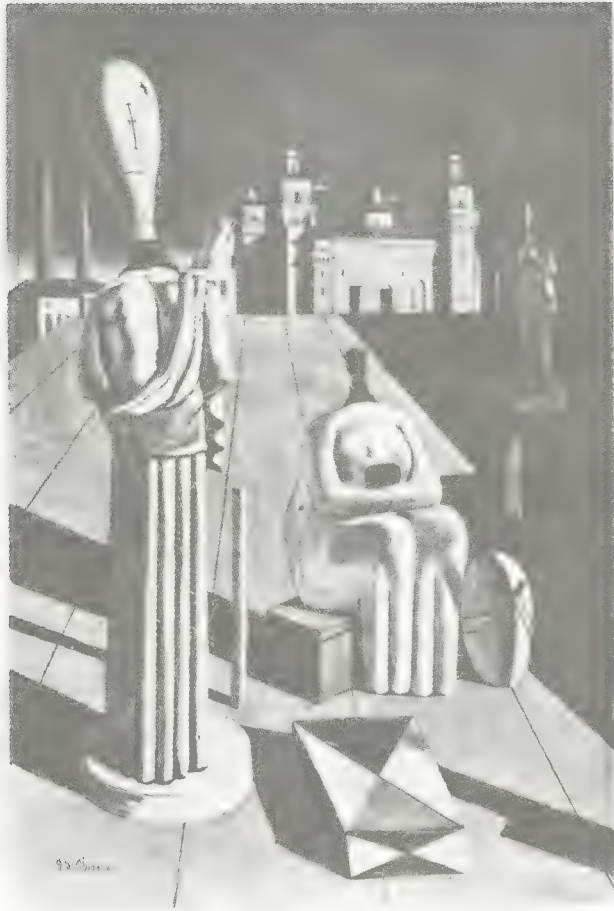
امیتا فیزیقیته - جورجیو ری کیریکو



امیتا فیزیقیته - کارلو کارا







الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو



الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو

ونلاحظ هنا أن الشكل الغريب من التعبير الذي قدمه ( دي كيريكو ) في لوحاته جعل الشعراء المعاصرين يلهجون بذكره ، وفي الواقع ان لوحات ( دي كيريكو ) تكاد تكون قصائد يائسة سوداء ، لكنها موحية للشعراء ، ولو حاولنا ان تقدم بعض المواضيع التي طرحها في لوحاته ، نستطيع ان ندرك مدى أهمية وتأثير ما عرض .

- [ الطرق خالية تماما الا من شخص له ظل ، والمصانع عالية الأبراج ، والظلال المعتمة في الشوارع ، والتماثيل الكلاسيكية القديمة النصف حية ، والخطوط اللا نهائية التي تدل على منظور يمتد حتى الافق ، والاقواس والعمائر الكلاسيكية ، والناس يعيشون في صمت والأجسام الخشبية المفصلة الأطراف ، كما لو انها موديلات خياط ، والصمت المطبق الذي ينذر بالشؤوم في الساحات ، والشمس مسلطة على صبية تدفع طوقا عبر شارع طويل موحش ] .

وهذه المواضيع تؤكد لنا عدة حقائق :

١ - ترجع أهمية هذه المواضيع إلى أنها تصور

ايطاليا ، واستقر فترة في ( ميونيخ ) بألمانيا ، وكانت هذه الدول ذات تأثير كبير عليه ، وعلى فنه .

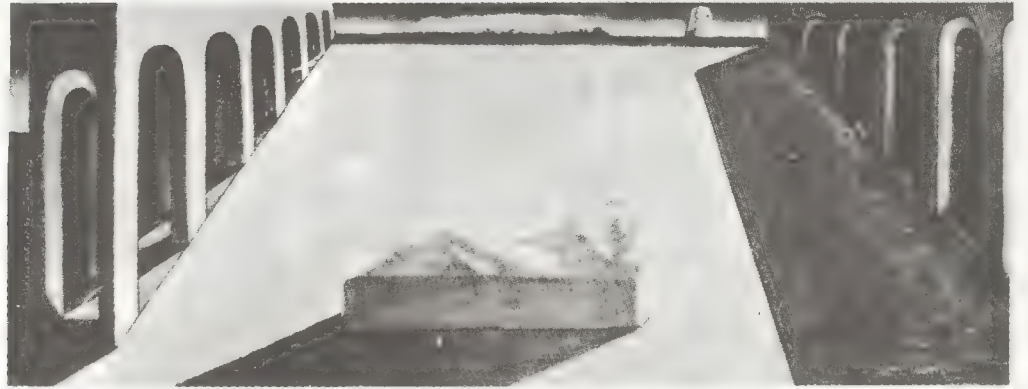
تأثر بذكرات طفولته في ( اليونان ) و ( ايطاليا ) . وعاد الى رسوم النحت القديم اليوناني وإلى المدن الكلاسيكية الحديثة في ( ايطاليا ) وعرفته ( ميونيخ ) على الفلسفة الألمانية وعلى ( نيتشه ) بشكل خاص ، وعلى الفن الرومانتيكي ، وبشكل خاص على الفنان ( بوكلن ) .

وانتقل بعد ذلك الى ( باريز ) وعرض في معرض خريف عام ( ١٩١٣ ) ، وتعرف عليه الشاعر ( أبو لونير ) ورفع ( أبو لونير ) من أهمية ( دي كيريكو ) إلى مرتبة أعظم الرسامين المعاصرين ، وتحدث عن قوة الصورة عنده و ( المضمون ) الذي جعله من أهم الفنانين ، وقال عنه :

- [ لقد استطاع أن يحمل الروح إلى عالم أبعد ] .  
وبعدها تعرف على شعراء المرحلة ، وفنانيها وأصبح معروفا لديهم ، وفي الأوساط الفكرية والأدبية والفنية في فرنسا .



الميتافيزيقية - جوهان فيردراند كيرك



الميتافيزيقية - جوهان فيردراند كيرك

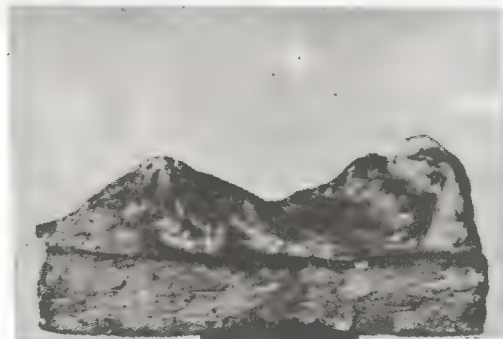


الميتافيزيقية - كاسلوكا





المستأفیز بقیة - کار لر کا ۱



المستأفیز بقیة - جوہوری کیری کو



المتافيزيقية - كارسكا - ١

وأعماله ، فقد جمع اشكالا ترجع الى اليونان وايطاليا ،  
وجسد شيئا رومانتيكيا .

٤ - لعل أهم ما يجب ان نتوقف عنده هو الفراغ  
الذي عبر عنه في لوحاته ، اذ ان ( الفراغ ) الذي يفصل  
بين الاشياء ، والذي درست علاقاته ونظمت عن طريق  
المنظور ، وهذا الاسلوب ساعد على خلق جو صمت

فؤاد الفتيح  
باب مدينة صنعاء

لنا عالما ساكنا ، كما لو انه القبر والإنسان معاصر فيه  
يعيش في فراغ قاتل .

٢ - محاولة التأكيد على المعنى الاساسي للحياة  
المعاصرة وعلى الإحساس بالفراغ فيها ، من خلال  
نظام معين تقدمه اللوحة ليصبر عن الواقع .

٣ - الارتباط الكامل بين تجربة الفنان الحياتية ،





المتحف - كارلو كالا

غريب كل شيء معزول عن الآخر بالفراغ ، والفراغ يتخلل كل الأشياء ويحدد مواضعها ، وطريقة إعطاء الأبنية والأشكال البشرية التي أخذت شكل حجوم ، وظل الإنسان على الأرض ساعد كل ذلك على خلق شعور بعزله الانسان ووحدته القاتلة في العالم المعاصر ، فمن جو غريب مصنوع من الذكريات الإنسانية ، وحتى

الإنسان الذي صورته ، نراه ضئيلا امام البناء او تراه تضخم حتى تحول الأشكال ( دمي ) خشبية او موديلات ، وتحول الى تمثال من الجص او الخشب ففقد الحياة ، لكنه لا يحيا بالمعنى الحقيقي ، لأنه يعيش في عالم غريب يقهره ويستبد به .  
وقد ساعد ( دي كيريكو ) على إعطاء التأثير المطلوب



الميتافيزيقية - جيمس جوردن كيريكو

## كارلو كارا

ويمكن أن نعرف الاتجاه الذي اتجه اليه ( كارلو كارا ) في ( الميتافيزيقية ) على أنه ( إتجاه إيطالي ) ، فليس أعماله شيء يوناني أو ألماني ، كما هي الحال عند ( دي كيريكو ) . وليس هناك فرار رومانتكي ، وإنما الهدف يتجلى في البحث عن صور راسخة ودراسة الأشياء وتحليلها ، وإدراك جمالها وأبديتها ، والإرتباط الصوفي بها للوصول الى الميتافيزيقية . يقول ( كارلو كارا ) :

« ان الفن الميتافيزيقي بالنسبة لي هو البحث عن علاقة أفضل بين الواقع والقيم الثقافية ، بحيث ان الشيء المعاصر والقديم ليسا في ثنائية ، لانهما يندمجان معا ، فهما وجها حقيقة واحدة ، يتبدل مرة فيصبح إلى الأعلى ، أو إلى الأسفل ، وهكذا يصبح ماهو ثوري تقليدي والعكس صحيح » .

لأعماله ، طريقته في التعبير ، سواء من حيث تماسك اللوحة أو درجة توزيع الاضاءة ، أو تناسق الكتل فيها ، والفراغات التي أكدت على أن الواقع الذي يتحدث عنه موجود رغم غرابته . وهذا يوضح لنا ما قاله أحد النقاد .

- [ إن الميتافيزيقيين يقدمون لنا عالماً موضوعياً تماماً ، لكنه المعادل الخارجي للمشكلة الناتية ] .

ونحس بأن عالم ( دي كيريكو ) مرتبط كلياً بعالم الشعر المعاصر ، فهو أحد الفنانين الذين قدموا في لوحاتهم ( أشعاراً ) وطريقة معالجتهم للشكل واللون قد عكست تأثير الشعر ، إذ أن الرؤية أبعد من النظرة العادية ، ولها علاقة بالأطفال والأحلام الغريبة والكوابيس .

كما نلاحظ من خلال تجارب ( دي كيريكو ) أنه ولوع بالجو الغريب الذي يجعل أكثر صلة بالشعر أكثر من أي شيء آخر ، ونحس بأن جو الغرابة ساعد على خلق التجربة الصوفية التي تأثر بها وهذا مانراه في الأحاديث الفنان نفسه :

- [ حين يصل الإنسان إلى شيء أصيل غريب وخالد يجب عليه أن يعزل نفسه عن العالم لعدة دقائق بشكل كامل فتظهر الأحداث امامه جديدة وغريبة ، وبهذه الطريقة يصل الى التعبير عن خصائصها الحقيقية ] .

ويصل من خلال جو الغرابة الذي يعيشه الى مرحلة يتحدث فيها على شكل صوفي وشاعري تماماً .

- [ أحيانا نرسم الأفق ونعبر عنه عن طريق رسم حاجز تتصاعد من خلفه ضجة قطار يختفي ، والحين إلى اللانهائي ، يبدو خلف التحديد الهندسي للدائرة ، نحن نبحت لكن نصل إلى الحركة التي لاتنسى ، وحين تظهر لها بعض معالم كنا نتجاهلها تماماً ، ونجدها في قبضتنا وقد امسكنا بها كما في حالة الإكتشاف للأسرار المفاجيء ، لقد أصبحت بين أيدينا ولم تكن نراها لاننا قصيري النظر ، ولم نشعر بها لأن حواسنا ليست ملائمة لها ، ولم تتطور هذه الحواس لتشعرنا بها ، هذه الأصوات الميتة التي اختفت تتكلم عن قرب وتصدر أصواتاً من عالم آخر ] .

وهذا يذكرنا بأبولونيير وبالطريقة الصوفية في إدراك الحقائق عند الشعراء ، ولهذا يبدو أن ( دي كيريكو ) يحمل بذور تجربة بدات إنسانية وانتهت الى شكل صوفي تماماً ، منعزل له علاقة بعالم غريب ميتافيزيقي وصوفي بكل عناصره .





المتافيزيقية - كارلو كارا

وبالتالي يتحول الفن الميتافيزيقي إلى عملية تركيب بين المواضيع التي تحيط بنا ، مبادئ ربط فيها بين التراث الإيطالي في القرن الرابع عشر ، والدراسة التكعيبية والمستقبلية للوصول إلى فن خالد يعني بالأشياء العادية التي حولنا ، والبحث عن الشيء الصافي والهادئ والبدائي أحيانا .

ولكن الهدف كما حدده ( كارلو كارا ) يتلخص في ضرورة الوصول إلى ( الماهية ) أو المعنى الأساسي .  
ويختلف ( كارلو كارا ) عن ( دي كيريكو ) في شيء أساسي وهو أن ( كارلو كارا ) أراد من الفن أن يرتبط بالأشياء العادية البسيطة التي حولنا ، وقال عنها :  
- « الشيء البسيط يمكن أن يعطينا حقيقة ثانية ، ولكن يجب أن نذهب إلى أبعد من المرئي » .  
ويضيف :

- « يجب أن نترك الأحلام الخيالية للخرافق إلى الأشياء العادية » .  
ويقول :

- « الأشياء العادية التي تبدو بأشكالها البسيطة ، وتدلنا على المرحلة العالية من الوجود والتي تتضمن كل غنى الفن وأفكاره ، وحين توحى لا تكرر ما نقوله » .  
و « هذه الأشياء هي أكثر الأشياء أهمية بالنسبة للفنان الحديث » .

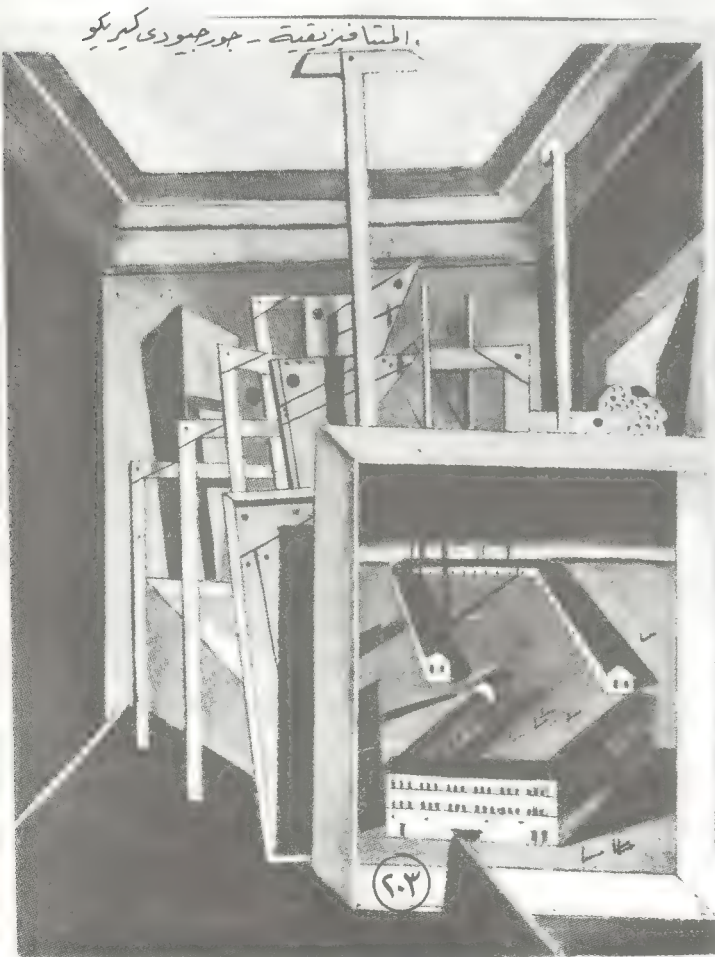
وهذا يعني إرتباط ( كارلو كارا ) بالأشياء البسيطة الموضوعية ، وتنظيمها ، وتركيبه ( للوصول إلى المعنى ) .  
ولكن السؤال التالي هو الذي ينبثق :

- « إذا كان الغاية هنا رسم الأشياء العادية ، بكل صفاء وبساطة ، فما هو الهدف من وراء ذلك ؟! » .

- لا شك أن الهدف هو الوصول إلى الشيء الصوفي ، الذي يتجلى في ارتباط الإنسان بالأشياء ، وبساطة التعبير بدل تعقيده ، كي نصل إلى ( المعنى ) حيث كل ما هو ( سري ) نجده في أبسط الأشياء وأقلها أهمية .

### موراندي

ولد موراندي عام ( ١٨٩٠ ) في ( بولونا ) وترجع أعماله لعام ( ١٩١١ ) ، وهو من أعظم الفنانين الإيطاليين المعاصرين ، وتأثر بسيزان في البداية ، وأحيا بعدها أعمال ( كارلو كارا ) بين عامي ( ١٩١٦ - ١٩١٧ ) وفي عام ١٩١٨ بدأت تبرز شخصيته المتميزة التي تبدو أكثر إصوفية وواقعية ، وأكثر عناية بما هو بسيط وصاف .  
عنده أصبحت ( الأشياء العادية ) تتمتع بأهمية مطلقة ، وأصبحت أكثر شاعرية وأقل درامية من



المتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو



الميتافيزيقية - كارلو كالا

وكان ( موراندي ) يجب العزلة ، ويُعيش منفرداً منزلاً مع الاواني إذ خلق لنفسه عالماً خاصاً ، بعيداً عن ضجيج العالم الخارجي وصخبه ، وهكذا أوصل ( الميتافيزيقية ) الى اقصى الصوفية والعزلة والشاعرية ، لانه اغلق الباب على نفسه وعمل بصمت عميق في اشياء عادية ليخرج منها بما هو خالد وشاعري وصوفي .

( كارا ) ، وكان يسير الى مرحلة يؤكد فيها على السحري والخالق من خلال العادي ، وكانت اكثر مواضيعه عبارة عن ( طبيعة صامتة ) تتضمن هارموني الالوان والاشكال المنتظمة ، ودرجات الإضاءة المنتظمة بدقة وتمعن .

وتأثر بالحفر كثيراً واستطاع ان يخلق من ثلاث درجات إضاءة لوحات عظيمة التأثير وتتمتع بجو عادي .



## المدارس الفنية

## الدادا

والموسيقيين والرسمين الا أن الممثل الاساسي الفني ضمن الجماعة هو ( هانس آرب ) الرسام والشاعر والنحات .

وفي نفس الوقت ولدت ( الدادا ) في ( نيويورك ) في الولايات المتحدة ، وكان الفنان الهام الذي أوصل الفن الى مرحلة ( الدادا ) هو ( مارسيل دو شامب ) ، ويلاحظ أن أعمال ( دوشامب ) تتصف بنفس خصائص ( الدادائيين ) ، والتي تنطلق من التحدي والرفض لكل التقاليد الفنية السابقة ، والدعوة الى الوصول الى تعبير قد يكون ( ضد الفن ) يستعمل موادا غريبة جدا تعتبر تحديا للمواد المألوفة في انتاج الفن التشكيلي .

اعداد : الحياة التشكيلية

وفي الحقيقة أن ( الدادا ) بشكليها الامريكي والسويسري برزت اثناء الحرب العالمية الاولى ومثلت شكلا عنيفا من التمرد ، والرفض ، وقد اعتمد ثعماها على عدة أمور :

١ - رفض كل التقاليد الفنية والادبية والاخلاقية والجمالية السابقة ومحاولة خلق ضجة كبيرة حول الانتاج الذي تقدمه ، وذلك كي يؤثر هذا الرفض على جيل الشباب ، فان كانت ترفض كل الاساليب التقليدية للفن فهي تدل رغبة في بلورة حركة تمرد شاملة على الحياة الاوربية والامريكية .

٢ - اما اسباب التمرد والرفض فترجع بشكل رئيسي الى الحرب العالمية ، ولهذا أعلنت انها ضد الحرب وضد القانون وضد كل الانظمة التي اعتبرت سبب الحرب و ( والدادا ) في نفس الوقت تقف مع الفرد ضد الانظمة وترى أن تحرر الفرد ورفضه وسيلة للخلاص من هذه الانظمة ولهذا اكملت من أهمية الفرد ورفضت كل أشكال عبوديته مهما كانت .

٣ - أصبحت الدادا عملية تحد كبيرة حاولت أن ترفض في البداية ، ولكنها عمدت الى البحث عن شكل فني فيما بعد يتجاوز هذا الرفض ، وهو ما توصل اليه فعلا بعض فنانها .

- [ ليست ( الدادا ) حقيقة فنية بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل عاصفة حطمت عالم الفن اثناء الحرب واتت دون تحذير ، وتركت بعدها اشكالا فنية جديدة ] .

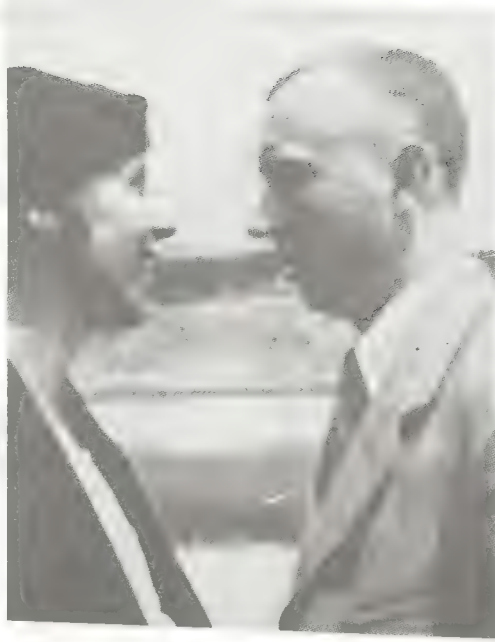
(( هانس رتشر ))

ولدت حركة ( الدادا ) عام ( ١٩١٦ ) في مدينة ( زيورخ ) السويسرية ، وفي مقهى سمي باسم ( كاباريه فولتير ) ، وقد اتخذ اسم ( الدادا ) صدفة ، اذ فتح معجم لغوي واطلق اول اسم في رأس الصفحة على المدرسة الفنية ، وكان المحرك الاساسي للجماعة كل من ( هوجوبال ) و ( تريستان تزارا ) ، وأصبح ( تزارا ) زعيما للدادا السويسرية بعد أن تركها ( بال ) ( ١ ) ، لقد اجتمع في المقهى عدد كبير من الشعراء

(١) الدادا تعني الحصان الخشبي الذي يلعب عليه الاطفال ، وتعني ( نعم ... نعم ) في الروسية وتعني الريبة عند بعض الشعوب ، واختلف في تفسيرها كثيرا .



الدار - ريتارد



الدار - صوفي دهاوي



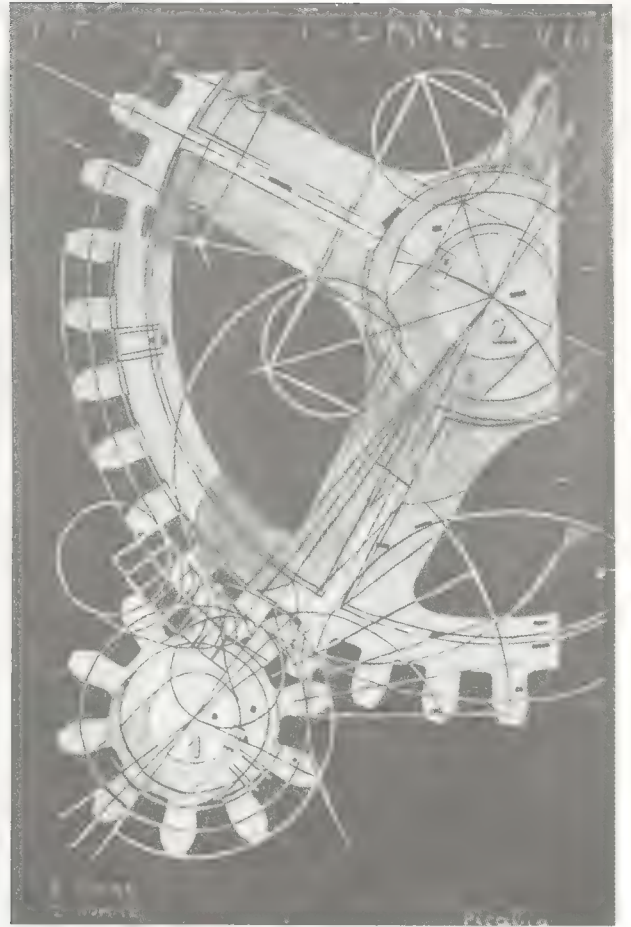
الدار - هاني آربي







الدارا - فرانز



الدارا - فرانز

### ضد الحرب

يقول ( ترستان ترزا ) :

- [ ان حركة الدادا لم تكن لغواً فارغاً ، او عبثاً ،  
انما هي تعبير عن نفسية المراهقين الذين وجدوا  
أثناء حرب عام ١٩١٤ وخلال فترة الشقاء واللام وقد  
طبعتهم الحرب بطابعها ، فعبروا عن المهم بهذا  
الاسلوب ] .

وقال ايضا :

[ لقد حصدت ( الدادا ) اليأس الذي زرعت  
الحرب ] ؟ .  
اما ( هانس آرپ ) فيقول :

- [ حين كانت القنابل تنفجر قريبا منا كنا نغني  
ونرسم ونضع الملصقات ونكتب الاشعار بكل ما نملك  
من امكانية ، كنا نبحث عن فن يرتكز على ما هو  
راسخ ، حتى يستطيع أن يعالج الجنون في العصر  
ويقدم نظاماً جديداً للأشياء ، وتوازناً بين الجنة

والنار ، ولم نملك اية فكرة عن الرجال المجانين الذين  
يملكون القوة ، والذين يستخدمون الفن نفسه لقتل  
عقل الانسان ] .

وفي سويسرا أثناء الحرب نشأت الدادا ، ولكن  
لماذا كانت سويسرا هي المكان الذي نشأت فيه ؟!

يقول ( هانس رتشر ) وهو احد ( الدادائيين ) :

- [ في الحقيقة ان الحرية الكبيرة التي كان يتمتع  
بها الناس في ( زيورخ ) هي السبب المباشر الذي جعل  
زيورخ المكان الذي ولدت فيه ( الدادا ) اذ كان يعيش  
فيها ( ليتين ) و ( زينوفييف ) في نفس الفترة وقد  
اعطي ليتين حرية كبيرة ] .

ويضيف :

[ لقد رايت ( ليتين ) عدة مرات في المكتبة وسمعت  
يتحدث في اجتماع عام في ( برن ) وكان يتقن الالمانية ،  
وكانت السلطات السويسرية تخاف من ( الدادا ) ،  
اكثر مما تخاف من هؤلاء الروس ] .

## العمية

لقد ورثت ( الدادا ) الثورة ضد كل شيء ، وحملت جانباً عديمياً خالصاً يريد تحطيم كل شيء ، دون أي أمل في خلق شيء بديل ، وفي ( مقهى فولتير ) اجتمع الفنانون والادباء والموسيقيون ، يالفون الاشعار ويرسمون ، ويعرضون لوحات الفنانين الشهيرين المعاصرين ، وقد احتوى ( كابلريه فولتير ) على فرقة موسيقية مؤلفة من ست اشخاص يعزفون معاً ، وهناك كان كل شخص يمارس حرية مطلقة سواء من حيث التعبير الادبي او الفني او السلوك .

لهذا كان الشكل العدمي والمتمرد العنيف هو المميز :

- [ كنا نهاجم الحرب والوطن والاسرة والنظام والمنطق وكثير من الاشياء في تلك الفترة ] .

- [ اتنا نريد ان نحطم ، ان نكره ، ان نشتم ، ان نضحك على كل شيء ، نضحك على انفسنا وعلى الامبراطور والملك والبلد ... ] .

اما الاشعار فيمكن ان ننقل بعض عبارات ( تريستان تزارا ) التي نعطي فكرة عن ما كتب في تلك المرحلة :

- [ انظروا الي جيداً

انا احقق ، انا مراوغ انا تنبل

انا قبيح ، ووجهي خال من التعبير

انا صغير

انا مثلكم جميعاً ... ] .

والفاية ، ان يصل امامك المتمردين الى مرحلة عدمية كاملة :

- [ الدادا هي السكون المطلق ولا تفهم العواطف، انها ديانة شبه بوذية وهي حالة نفسية يلتقي فيها نعم ولا ، الرفض والايجاب ، القبول والنفي ، وهذا اللقاء لا يتم في ابهة القصور والفلسفات الانسانية ، وانما في الشارع كالجراد والكلاب ؟! ] .

لكن لماذا ؟!

- ان التحليل لما قام به ( الدادائيون ) يمكن ان يوصلنا الى شيء رئيسي وهو ان عبث الدادا وعدميتها، ولا معنى ما يقوم به المنادون بها ، هذه الامور ليست الا ( وصفاً للواقع ) وتشخيصاً له ، فهي تقدم ( الحقيقة ) التي يعيشها الانسان المعاصر .

لقد حولت الحرب كل شيء الى عبث ، وحورت الحضارة الحديثة والانظمة حياة الانسان الى عبث فانا احتج الفنان ، وترك اسلوبه وبدا يقدم لوحات عبثية ، فانه يقدم واقع الحياة الانساني .

الدادا - مارسيل دوشامب

وليست تلك التصرفات التي يقدمها الكتاب والشعراء بغريبة طالما ان جنون الانسان ، وحماقته قد اوصله الى الحرب .

واذا اردنا ان نعشق نظرتنا للأشياء نستطيع ان نرى لها تفسيراً آخر ، انها كما يقول احد انصارها :

- [ الدادا لا تعني اي شيء ، انها مثل الطبيعة والحياة ] .

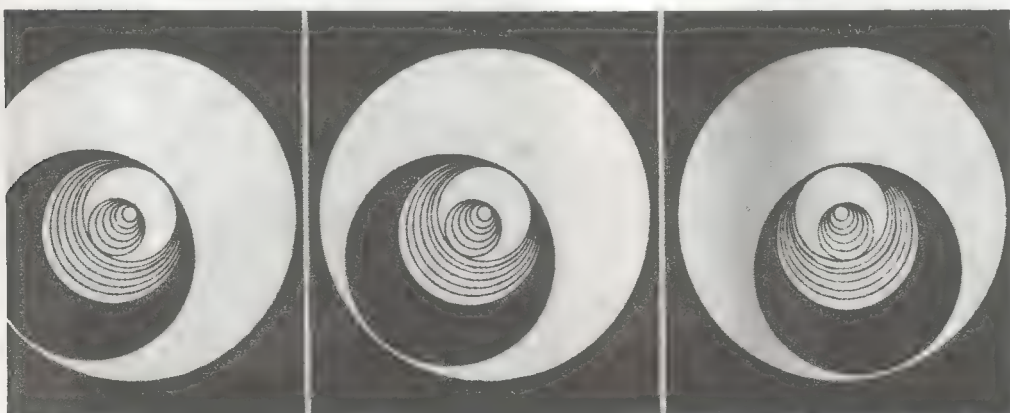




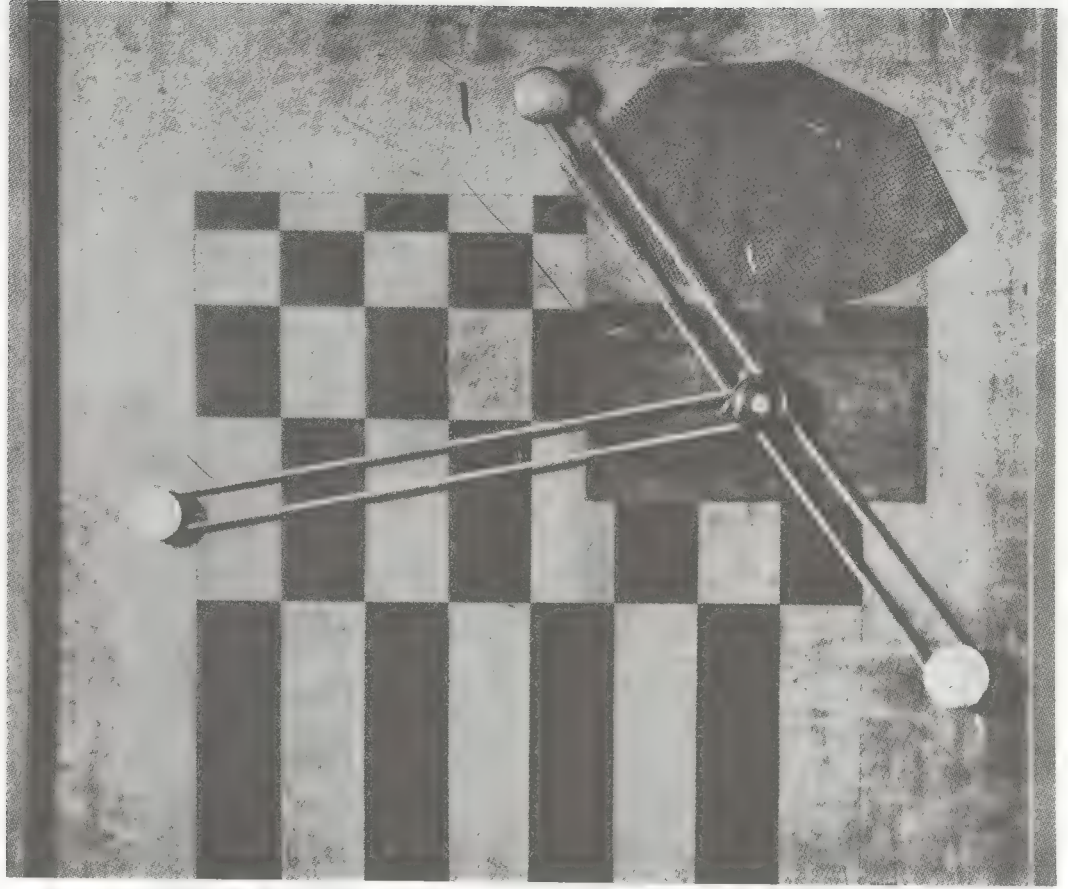
الرادار مارسیل دو شامبے



الرادار - مارسیل دو شامبے



الرادار - مارسیل دو شامبے



الدا - مانریے

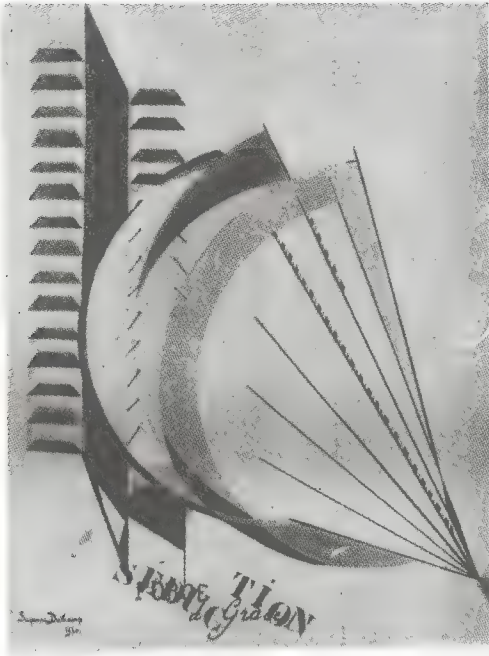
الدا - جوهانی



الدا - مانریے







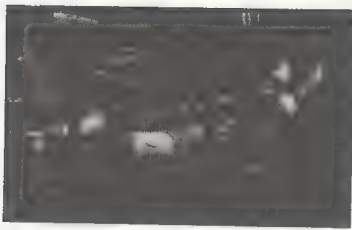
الدادا - فرانز بيا بيا  
الدادا.



الدادا - جان كروفي



الدادا - هوزان دو شاميه  
الدادا - سيرجي شارشوفي





الدادا - فرانز بيايا



الدادا - هانس بيشر - دادا - مازري

ولكن هل كانت تجربة ( الدادا ) ، عند ( آرب )  
و ( دوشامب ) و ( بيكيايا ) تتفق مع كل ( الدادا )  
التي أثارها ( هوجو بال ) و ( تريستان تزارا ) .  
يقول ( رتشر ) :

- [ ليست ( الدادا ) عبارة عن حقيقة فنية بالمعنى  
المقبول انها عبارة عن عاصفة حطمت عالم الفن ، أثناء  
الحرب ، واثت دون تحذير وتركت بعدها اشكال  
فنية جديدة ] .

ويقول ( آرب ) : [ كنا نبحت عن معنى جديد  
للفن وعن مادة جديدة .. ] .  
ويضيف : [ ليس الفن نهاية بل هو وسيلة للنقد  
الاجتماعي ] .

واذا كان كل شيء في الحياة ( عبثا ) لا معنى له ،  
فكيف يكون الفن ، اليس ترجمة صادقة للحياة .  
واذا كانت هناك حالة صوفية معينة تستوي فيها  
الامور الهامة وغير الهامة ، ونصل فيها الى التساوي  
المطلق ، فمعنى ذلك ان الفن لا اهمية له ايضا ، لكن  
شيئا واحدا هو الهام : هو العيش ، لهذا كان يقال  
بان ( دا ... دا ) التي تعني ( نعم ... نعم ) للحياة ،  
ورفض لكل شيء آخر .

وبالتالي حين كان الفنان والناقد ( رتشر ) يبحث  
عن معنى كلمة ( دادا ) لم يجد من يجيبه ولم يهتم  
أحد بالبحث عن سبب نشوء الكلمة ولم يبال أحد  
بالاجابة ، وما اهمية ذلك ؟





الدارا - جانت كاستين

الدارا - لاجوس كاساك

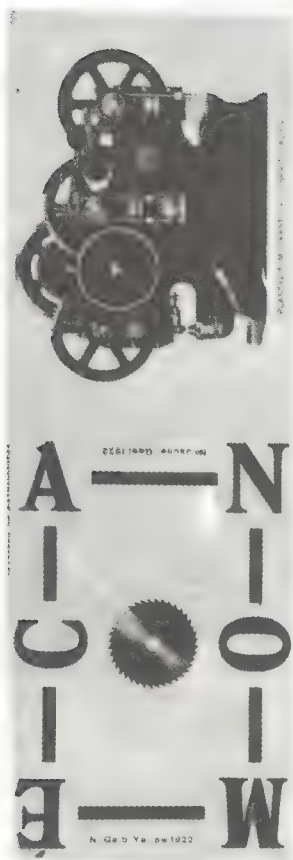


الدارا

وهذا يعني عدة حقائق أساسية ولدت مع (الدارا) وأهمها أن ليس هناك شكل فني يجمع (الدارائيين) وليس هناك تصور موحد يجمع بين الفنانين والشعراء، أن ما يجعلهم هو صيغة التمرد على الفن التقليدي، والصيغة العدمية الاحتجاجية.

وهكذا كان (آرب) مع ضرورة أن يكون الفن وسيلة نقد اجتماعي، ورفع الصوت عالياً، ومع ضرورة البحث عن شكل جديد يحل محل الشكل الذي رفضته (الدارا)، وهذه هي نفس أهداف الفن عند (بيكابيا) و (دوشلمب)، لكن هناك من أراد للدارا صيغة التمرد وحدها، وهؤلاء كان مصيرهم أن يتركوا الفن والأدب نهائياً لأن دعوتهم لا تتفق مع خلق أسلوب جديد يتجاوز الرفض إلى الإيجاب.

وإذا كان (آرب) قد بدأ يولي اهتمامه للمواد الجديدة واللصقات الخشبية والورقية واستخدم التجريد، وصنع بعض نماذج من النحت البارز



الدادا - ميانو

الجداري ، وكان ( بيكابيه ) مهتماً بالآلات المتحركة ، يسعى للبحث عما يدهش ويحطم الأشكال التقليدية ، وكان ( دوشامب ) يرسم على زجاج يلصق عليه القطع المعدنية .

والتمرد الذي مارسوه ، أخذ صيغة استخدام مواد جديدة وتقنيات حديثة ، والذي يحمل صيغة تهتم بادخال مواد جديدة معاصرة للتعبير ، قد استطاع أن يطور مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ، وأن يحمل بداية مرحلة جديدة تطورت فيما بعد وأخذت أشكال جمالية حديثة ، تختلف كلياً عن الأشكال التقليدية .

ولهذا أصبح اللهو واللعب والتحطيم الذي بدأ ، والشكل الذي أطلق عليه ( اللافن ) بدأ يتحول ليكون ( فناً جديداً ) ، وأن المتابع للحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، يلاحظ بأن ( الدادا ) قد أخذت أشكال جديدة تمت بصلة شديدة الى ( الدادا التقليدية ) ولعل أهم ما أخدته يمكن تلخيصه فيما يلي :

١ - تأثير المصقات والتقنيات الجديدة لخلق لوحة من مواد تختلف عن المادة التقليدية وهي ( الألوان الزيتية ) .

٢ - ربط الفن بالجانب العلمي والصناعي الذي أخذت أهميته تزداد بعد الحرب وعلى الأخص في الفن الذي يعتمد على الآلات والمتحركات واللعب العلمية البسيطة .

٣ - تأثير بيكابيه على الفن التشكيلي وعلى الفن البصري وغيره .

٤ - تأثير ( دوشامب ) على الفن المعاصر ، واستخدام الزجاج والمواد الملونة ، والقطع الجاهزة والتي أخذت أهميتها عند ( فازاريللي ) .

٥ - التأثيرات التي طبعت ( السريالية ) بطابع تمرد ورفض للأشكال التقليدية من الفن .

٦ - تطور هام زرعته ( الدادا ) حين وضعت أسساً لمنطلقات الفن المعاصر والذي سنشرحه في الفقرة التالية :

### منطلقات للفن المعاصر

من الملاحظ أن ( الدادا ) قد أعطت أكثر الأشكال تمرداً ورفضاً ، وكل الحركات الفنية التي أتت بعدها حملت شيئاً من الثورة العدمية ، وفن القرن العشرين كله يحمل هذه الصفة المتمردة ، التي تركز على جمالية جديدة . لكن ( الدادا ) أكثر الحركات عدمية وتمرداً ، وصلابة في رفضها .

ووصل الفن الى مرحلة لا يملك فيها أية صفة جمالية تقليدية او مسبقة ، وتحول الى انتاج مدهش محير وغريب ، واصبحت رغبة الخلق ، وخلق الفن عن طريق مواد تجمع معاً ، مهما كان طبيعتها ، وهنا أخذ الفن شكل ( تكوينات ) ، و ( تركيبات ) لعناكر لخلق ( جو ) او الوصول الى شيء قد لا يكون جميلاً ، وقد يكون غير مفيد ، لكنه يحمل صفة الحركة او الدهشة او الخداع ، واصبحت الوسائل الحديثة التي شجعتها الدراسات المعاصرة تقرب الفن من ( الابتكار ) مهما كان مغرقاً في طرافته وخداعه .

وإكثيراً من المنطلقات التي جاءت بها ( الدادا ) أصبحت فيما بعد عبارة عن الصفة المثلة لكثير من الحركات المعاصرة التي سميت بالدادا الجديدة او الواقعية الجديدة او ( البوب آرت ) وما كانت تلك الحركات لتظهر لولا تأثير ( الدادا ) .



## المدارس الفنية

٥

## البنائية

- ١ - ان الفن لا يمكن ان يكون مجرد محاكاة للطبيعة ، والهدف هو اكتشاف الاشكال الجديدة .
- ٢ - يجب ان يتمتع الفنان بمقدرة عالية في استعمال يديه ، وملاحظة ما حوله .
- ٣ - ان الفن يعكس العلم المعاصر ، ويقدمه بلغة تشكيلية .

وكانت حركة الشقيقين ( بفسنر ) و ( غابو ) عبارة عن تأكيد لبعض الافكار التي طرحتها حركة ( السوبر ما يتسم ) الروسية ، التي قادها عدد من الرسامين والنحاتين والمهندسين الميكانيكيين ، والتي ربطت الفن بالشكل المعاصر من التعبير الذي يرتكز على تقنيات مستمدة من استعمال ( المعادن ) وعمل ( مجسمات ) تعكس شكلاً هندسياً ميكانيكياً ، ولهذا شن الفنانون والمهندسون هجومهم على ( اللوحة الزيتية ) التقليدية ، وحملوا على الفن المعبر عنه بالالوان الزيتية ، ولهذا لم يعد هاماً ان يكون العمل الفني جميلاً او متناسقاً بل الشيء الهام هو التعبير عن العصر بمفهومه الآلي والمعاصر .

وقد خاضت حركة ( السوبر ما يتسم ) صراعاً حاداً مع ( الاكاديمية ) في سنوات ما قبل الثورة الاشتراكية ، ثم انقسمت الى قسمين احدهما ترك الاتحاد السوفياتي عام ( ١٩٢٢ ) ونادى بالبنائية وقسم آخر ربط نفسه بالدفاع عن الثورة الجديدة الاشتراكية ، مثل ( تاتلين ) الذي أعلن أن الفن مات ، وأن على الفنان أن يعمل للثورة الاشتراكية .

لقد كانت حركة ( السوبر ما يتسم ) في بدايتها تنطلق من مبدأ اساسي وهو اننا نعيش في عصر آلي ، ونركب الآلات ونستعملها ، ولا يمكن إلا أن نتأثر بها طالما اننا نتعامل معها ، وهي ( رمز العصر ) ولقته الجديدة ، لهذا يجب أن تنمو الاشكال الفنية في هذا الاتجاه .

وورثت ( البنائية ) هذه المفاهيم ، التي ارتبطت كلياً ببداية القرن العشرين التي تميز بالتغيرات الكبيرة التي حدثت فيه ، ويمكننا أن نقول بأن ( البنائية ) قد تأثرت ( بالمفاهيم ) التالية :

## اعداد : الحياة التشكيلية

- [ الفن عبارة عن تركيب بين ما نكتشفه ونبنيه لأن المعرفة ليست شيئاً خارجياً عنا ، او جزءاً من حقيقة عليا مستمرة بالمعنى المطلق ، لكن ما نكتشفه نضعه في ( المكان ) وهو ( الواقع ) ] .

في عام ( ١٩٢٠ ) ، وفي موسكو صدر بيان تحت اسم « البيان الواقعي » لفنانين اخوين احدهما ( غابو ) والاخر ( انطوان بفسنر ) واعلنا في بيانهما ولادة فن جديد معاصر واصبح هذا البيان يدعى البيان ( البنائي ) لان الفنانين الشقيقين اصبحا مؤسسي البنائية في الفن التشكيلي .

وجاء في هذا البيان ان ( البنائية ) تعني ثلاثة امور اساسية :

١ - على الفن أن يتضمن عنصرين هامين وهما « الزمن » و « الفراغ » .

٢ - إن الحركة والديناميكية شيء أساسي يجب أن يعبر عنهما الفنان .

٣ - ان الحجم ليس ظاهرة فراغية لأنه مصمت ، والمطلوب التعبير عن الفراغ لا الكتلة المصمتة .

وكان هدف ( البنائيين ) الاساسي ان يعكسوا ( العصر ) وأن يعطوا ( تجسيمات ) تحتوي على ( الفراغ ) وتتحرك وفق مفهوم معين للزمن .

وبدا واضحاً بعد ذلك ان ( الحركة البنائية ) تستهدف عدة امور :



## البنائية - انطون بيغنير

٢ - ان النزعات الفوضوية والاشكال المتمردة على الحياة في ظل النظام القيصري قد طبعت حركة ( البنائيين ) بروح التمرد والرفض للاشكال التقليدية من الفن .

هذا وقد تطورت ( البنائية ) بعد عام ( ١٩٢٢ ) في اربعة بلدان اوروبية انتقلت اليهم من الاتحاد السوفياتي ، ففي المانيا تأثر ( الباوهاوس ) بالاتجاه البنائي ، وفي

١ - تأثرت بالفيزيات الحديثة التي ابتكرها ( انشتاين ) وحاولت التعبير عن الزمن والحركة .

٢ - تأثرت بالنزعات المستقبلية ( التي وجدت في إيطاليا والاتحاد السوفياتي ، كما نحس بان بعض المنطلقات التي حاول البنائيون التعبير عنها موجودة بوضوح عند ( بوشيني ) وغيره من المستقبلين الايطاليين .





البنائية - فلاديمير تاتلين

ولهذا قال ( بفسنر ) :

- [ إن التكيفية والمستقبلية لا يمكن أن تمثلتا فن المستقبل ] . وقد رفضت ( البنائية ) المفهوم الهندسي التجريدي الذي ابتكره موندريان و ( ديوسبرغ ) حين أسسا مفهوماً جديداً للفن يرتبط بالتجريد الهندسي والألوان المحدودة ويتمتع برسوخ وكلاسيكية ، وينطلق من مسطحات بنيت على أساس زوايا قائمة تحصرها خطوط مستقيمة ، على حين اتجه ( البنائيون ) إلى الآلات الميكانيكية يستوحون منهم ، وعبروا في أعمالهم عن ( الحركة الفيزيائية ) وأصبح فنهم أكثر حركية وحياة ، لأن المقصود هو الشكل الهندسي الميكانيكي لا الشكل الساكن المعماري .

وفي نفس الوقت رفضت ( البنائية ) التحليل التكيفي للفن ، الذي بقي مخلصاً للبناء المعماري للشكل ، على حين كان الهدف من ( البنائية ) التعبير عن ( الفراغ ) الذي يتخلل القطعة ومن علاقتها نجد التوازن والإنسجام .

فحين صنع ( غابو ) مثلاً ان ( الرؤوس ) استخدم قطع من الخشب والصفائح المعدنية والتي لا تزين سطح الجلد في الوجه ، أو الشكل الخارجي ، بل ترك بين الصفائح فراغات ، لترى ماذا يحتويه الرأس وقد وضعت على شكل تظهر منه جوانبها للمشاهد ، فنحن

( باريس ) تأثر الفن بهذا الاتجاه بعد قدوم ( بفسنر ) إليها ، وفي ( لندن ) حيث عاش ( غابو ) ، وأثر على ( بن نكلسون ) الرسام الإنجليزي المعروف ثم انتقلت ( البنائية ) إلى الولايات المتحدة ، ووجدت هناك الكثير من المرادين .

لقد قلنا في البداية بأن ( البنائية ) قد تأثرت بالمستقبلية واستخدمت المواد الهندسية والميكانيكية في الأعمال الفنية ، فأصبحت تعكس شكلاً جديداً من التعبير وارتبط هذا برغبة التغيير والتمرد للتعبير عن العصر .

يقول ( غابو ) : [ ان صورة جديدة تشكيلية أو نحتية سوف تعبر بكل تشكيلاتها عن روح ما يحاول العقل المعاصر ان يبتكره ، ليصبح الصورة المقبولة للحياة في العالم ] .

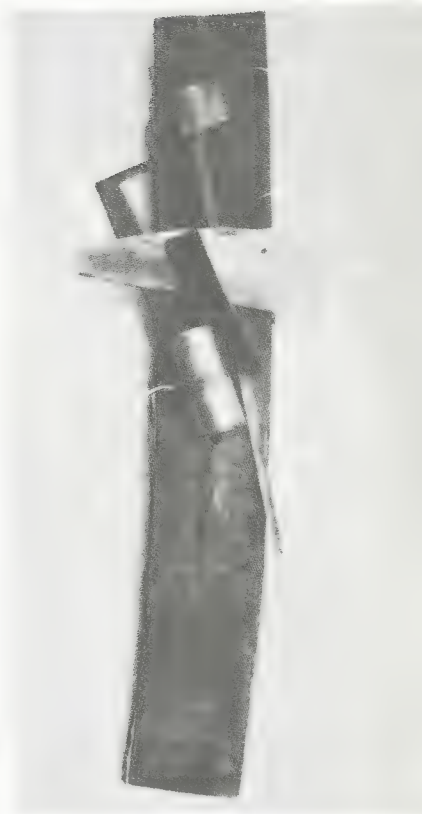
وهذه دعوة مستقبلية ترفض الأشكال التقليدية وتدعو إلى فن جديد ، لكنها تختلف عن المستقبلية في جانب هام ، وهو أن مفهوم ( المستقبلية ) قد حافظ على ربط الفن التشكيلي بالملادة التقليدية المستخدمة وهي ( الزيت ) وحاول أن يعكس الزمن والعصر عن طريقها ، دون أن يرفضها أو يتمرد عليها ، وقد رفضت البنائية هذه المادة ، وأرادت تبديلها ورفضت مفهوم اللوحة كسطح له إطار محدد .



البنائية - انطونين بفسنير



البنائية - ألكساندر رودشينكو



البنائية - فلاديمير تاتلين

يقول بفسنر : - [ إنني و ( غابو ) في الطريق الى الوصول الى شيء جديد ، وان الفكرة التي توجه عملنا هي : فن مركب من النحت والرسم والعمارة ، وليس هذا خيالاً ، لان تاريخ البشرية سوف يمر بمرحلة فيها الكثير من الاعمال التعاونية ، وسوف نشهد وجود مجسمات في مساحات كبيرة معمارية . ] •

ويؤكد هذا لنا شيئاً هاماً هو بداية ( عصر جديد ) تطورت مفاهيم الفن التشكيلي ، واصبح التمييز بين النحت والالات والرسم صعباً ، وان بعض اعمال البنائيين لا يمكن ان نسميها ( نحتاً ) ولا يمكن ان تكون ( لوحة ) بالمعنى التقليدي ولهذا فقد انتشرت فكرة خلق عمارة هي قطعة نحت ، وقطعة نحت هي عمارة او آلة ميكانيكية ، وتداخلت الحدود بعد الهجوم على اللوحة، ولم يعد الفن تعبيراً ذاتياً بل اصبح شيئاً نصنعه بمهارتنا اليدوية ، وهو فن ارتبط بخلق فن جديد هو آلة او بناء مفرغ او عمارة او نحت او تصوير .

ونلاحظ ان هذه المفاهيم قد ارتبطت بما حاوله

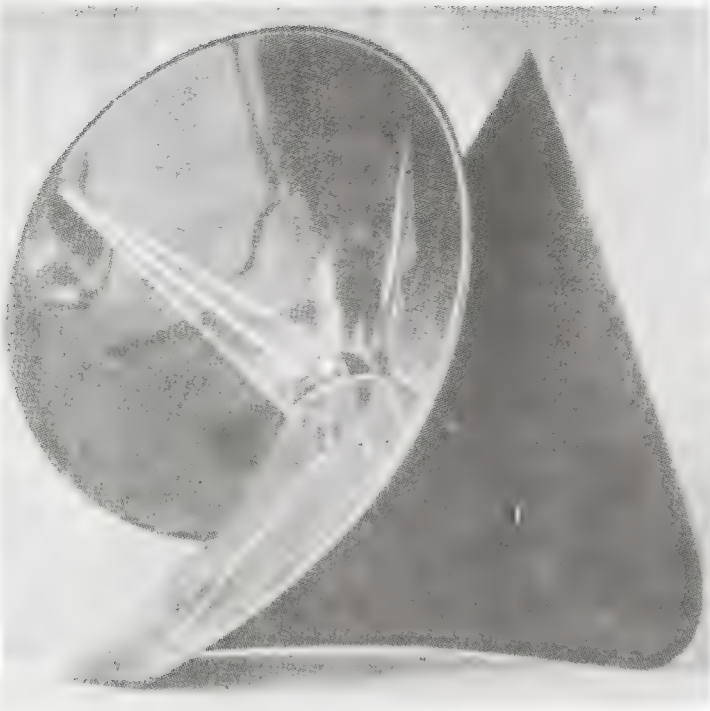
نمر عبر هذا الرأس الى داخله وبالتالي كأنه اراد رأساً لا كتلة مصمتة بل سطوحاً تحجز فراغات ، والفراغات تتوازن مع السطوح ونصل الى ان البناء هو كتلة فيها الفراغات والمسطحات .

وهكذا فهم الواقع على أنه ( الفراغ ) اكثر مما هو الكتلة المصمتة فالفن الجديد ضد الكتلة المصمتة المعمارية التي تعطينا بناء الاشياء بل إن الهدف هو بناء مجسمات فراغية ، وبالتالي فالفن اقرب الى ( برج ايفل ) منه الى ان قطعة نحت اخرى في الفن التقليدي .

لكن ( المجسمات الفراغية ) اصبحت متوازنة لها كيفية معمارية استعملت فيها المواد المعاصرة المعدنية والحديثة كالزجاج والاسلاك والصفائح والبرونز ، وتوحي لنا بشكل آلة او تصميم هندسي ميكانيكي .

ولهذا فان مفهومنا جديداً للفن ولد مع ( البنائية ) وهذا الفن يمكن ان يرتبط بالاشكال المفرغة داخلها ، والتي ترى فيها الاسلاك والصفائح والتي تعكس شكلاً يحتوي على الفراغ كجزء أساسي فيه .





## البنائية - نادم كاجو

ولهذا لا يمكن ان تكون هذه الصور ازلية ، وإن من اكبر اخطاء النقد تصور ان الاشكال الفنية موجودة مسبقاً وتستمر ابدياً وعلينا نسخها آلياً ، إنها متبدلة حسب الظروف وابتكرت وصنعت من قبلنا نحن ، وهي الواقع الوحيد .

ولهذا يقول غابو :

- [ إن عالم البدائين هو حقيقة موجودة مثل عالم ( أكويناس ) و ( انيشتاين ) ونستطيع أن نختار بينهما لكن كلاهما ( واقع ) ] .

هذا يعني ان ( البنائية ) قد تصورت ان الاشكال الفنية هي من ( صنعنا ) ، وهي واقعية بمعنى انها الوجود الذي نصنعه والفنان يبتكر الواقع بمعنى أنه يصنع الصور وتصبح هذه الصور عالماً ، الذي صنعه يديه وخياله ، وهناك عملية خلق مستمرة لهذا العالم ، الذي لا يمكن ان يوجد قبل ان نصنعه .

وهذا يذكرنا تماماً بالأفكار ( الوجودية ) ويبدو ان البنائية قد تأثرت بالوجودية ، و ( جان بول سارتر ) على وجه التحديد ، وعلى الأخص عند ( غابو ) الذي عاش في ( فرنسا ) ، ويمكننا ان نلاحظ ذلك أيضاً إذا حللنا مفهوم ( الفراغ ) عند ( غابو ) .

( الباوهاوس ) في ( فايم ) في ( ألمانيا ) وشارك فيه المعماريون والرسامون لخلق فن ( عصر جديد ) ، تختفي فيه الفروق بين الفن وتطبيقاته العملية ، أي بين الفنون التشكيلية والتطبيقية ، هذه التفرقة التي أخذت أهمية في الفن الاوربي ، لهذا دعا الفنانون الى الغائها ، لان الفن التشكيلي ليس أكثر أهمية من التطبيقي ، حيث لا فرق بين اللوحة والعمارة والديكور والاعلان والآلة . ولكن كيف نظرت البنائية الى الواقع الخارجي ؟ !

لقد أكد ( الفنانون البنائيون ) على أهمية ( الفراغ ) وعلى أهمية ( الجانب المعرفي ) في الفن ، لان الفن كما تصوره عبارة عن تركيب بين ما نكتشفه وبنية ، و ( المعرفة ) ليست شيئاً خارجياً عنا أو جزء من حقيقة عليا مستمرة ، بالمعنى المطلق ، لكن ما نكتشفه نضعه في المكان وهو ( الواقع ) . إننا نعرف ما نصنعه وما نبنيه وما نفعله ، ونحن نخلق حقيقة مستمرة جديدة ، والصور التي نتوصل اليها من تركيب ما اكتشفناه مع ما تبنيه بالاعتماد على خيالنا هذه الصور هي الحقائق الوجودية و ( الواقعية ) . . .

لهذا فالواقع هو من صنع الانسان ، والإنسان صانع صور ، ووجود الإنسان يؤكد قبل وجود الصور ،

إن الإنسان يواجه ( الفراغ ) والفن التجريدي كما يعرفه بعض أنصار الوجودية هو [ نتيجة رد فعل الإنسان الذي يواجه جحيم العدم او الشعور بالعبث او اللا جدوى ] .

كما نلاحظ ان التأكيد على ان ( الصورة ) لاحقة للوجود ، وليست سابقة وهذه الفكرة تعتبر من أهم الافكار الوجودية .

ويمكن أن نأتي بمثل آخر هو التأكيد على ( حرية الخلق ) ، من العدم ، دون صور مسبقة تنحو نهجها ، ولهذا فإن الفنان يعيش في جو وجودي تاماً ، يخلق ما هو جديد ويصبح حقيقة مستمرة والصور التي يقدمها تجعل الواقع مشخفاً ، ولهذا قال ( غابو ) : - [ إن الصور او الأشكال الفنية التي يصنعها خيال الفنان ويديه هي الصور الوحيدة التي يمكن ان نسميها ( واقعية ) ] .

او نقول بأنها الصور الوحيدة التي تعتبر (موجودة) بالمعنى الوجودي للوجود ويضيف غابو :

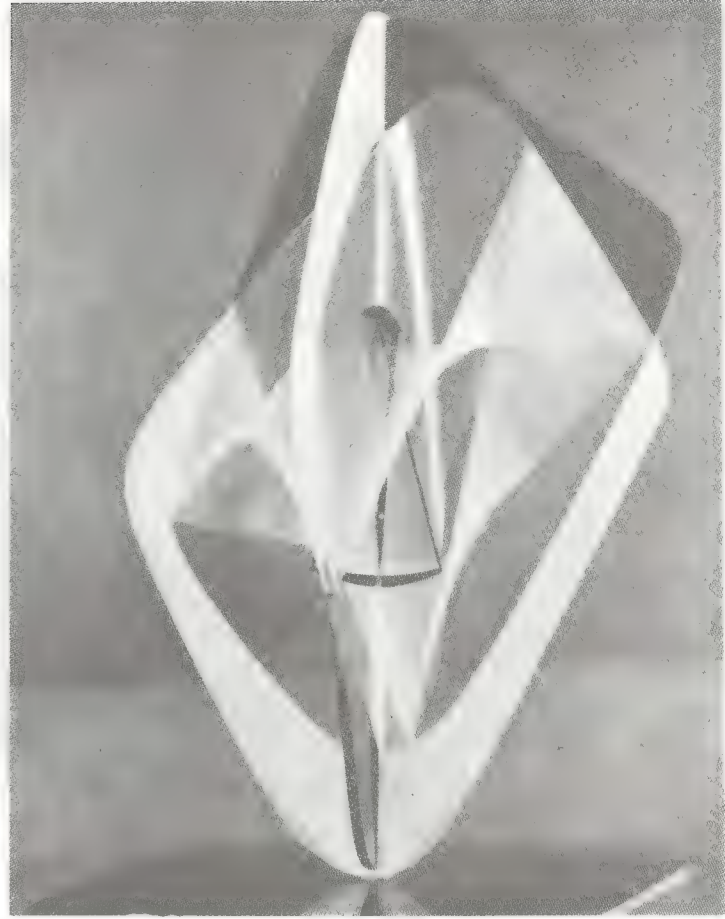
[ انني أرى بأن هذه ( الصور ) هي الواقع نفسه وليس هناك واقعاً أبعد منها ، إلا حين نبدل نحن هذه الصور ، وهكذا نكون قد ابتكرنا واقعاً جديداً ] .

وهذا يعني أن الواقع هو من إكتشافنا ، ونحن نبذله أحياناً بواقع جديد حين نكتشف شيئاً جديداً ، وليس هناك واقعاً مستمراً مسبقاً له صور الخالدة التي تفرض علينا ، وهكذا نحس بأن الفنان يعيش لحظات خلق مستمرة لصور مثلما يعيش لحظات إختيار مستمرة لحياته .

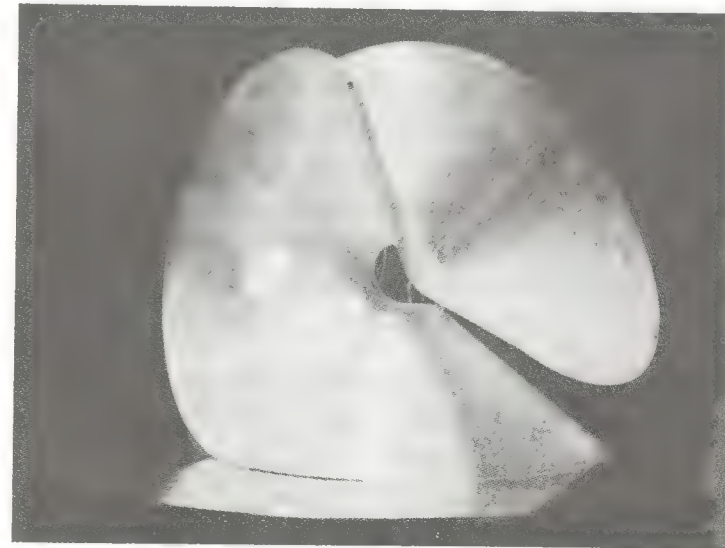
وما يخلقه ( غابو ) عبارة عن اشكال فنية لها وجود راسخ وبنفس الوقت يتخللها ( العدم ) او ( الفراغ ) ، وإن رفض الكتلة المصمتة او الحجم المتناسك الذي لا يتخلله أي فراغ هو كرفض الوجوديين لأن يكون ( الوجود ) منفصلاً عن ( العدم ) كلياً ، بل إن العدم يتخلل الوجود وهما معا يشكلان كتلة متناسبة مفرغة ، ليس لها سطحاً خارجياً يحدد كتله بل هناك التجاويف التي تطلعنا على ( الفراغ ) ، الذي هو الحيز الذي يتركه الفنان بين سطحين في العمل الفني .

### تطور البنائية

وفي الحقيقة أن الشكل الذي شرحناه عن البنائية قد وجد له الكثير من الانصار ، ولعل سعة انتشارها قد ساهمت الى حد بعيد في التأكيد على افكارها ، ولهذا يمكننا ان نقول بأن ( البنائية ) قد تطورت تبعاً لكان انتشارها ، ولتأثيرات الأجواء المختلفة التي انتقلت اليها ، واذا اثرت ( الوجودية ) على ( غابو )



البنائية - ناوم كابر



البنائية - ناوم كابر





البنائية - تاوم كابو

درجات حيادية اقتربت من مدرسة ( الفن الصافي ) التي ردت العمل الفني الى سطوح من الالوان الشفافة، لكننا امام ( عمل بنائي ) لأنه يحمل نفس خصائص البنائية من حيث مفهوم ( الفراغات ) و ( الحركة ) و ( الزمن ) والمواد الحديثة ، وبنفس الوقت هناك الشكل البارز يشكل من علاقاته مع السطوح الاخرى لوحة .

وهذه الاشكال التي شرحناها قد بدأت تنتشر في ( الولايات المتحدة ) بعد ذلك ، ووجدت عدة اتجاهات ( بنائية ) هناك لعل أهمها ما قدمه ( تشارل بيدرمان ) الذي اتجه أيضاً نحو الاشكال التي تقترب من (النحت البارز ) واللون والهندسي ، ولكن ( بيدرمان ) اتجه الى شكل آخر من التعبير اطلق عليه اسم ( بنوية ) ، بدل ( بنائية ) ، حيث ان البنوية اكثر اهتماما (بنية) الاشكال ، من ( البنائية ) التي تهتم بالانشاء واقامة الاشكال .

فقد انتقلت الى ( المانيا ) وهناك ايضا اثر عليها الشكل ( التعبيري ) من الفن ، اما في انجلترا فقد اثر عليها ( الشكل التجريبي ) من الفن الذي ارتبط عموماً بالفن الانجليزي .

ولعل أهم الفنانين الذين عرفهم ( انجلترا ) هو الفنان ( بن نكلسون ) ، الذي صاغ ( بنائية ) يمكن ان تكون خاصة به اعتمد فيها على ( النحت البارز ) . قد قرب الفن التشكيلي من اللوحة الزيتية ولهذا تدخل اللون ليساهم في تأكيد عدم التمييز الكامل بين القطعة الفنية اذا كانت ( نحتاً بارزاً ) او ( لوحة ) .

ونحس بأن ( بن نكلسون ) حاول ان يحمل تأثيرات التجريد الهندسي بمعنى ان اللوحة عبارة عن سطح فيه تقسيمات هندسية ، ولكن السطوح لا تختلف عن بعضها باللون - كما فعل موندريان - بل تتميز بأنها سطوح بارزة فعلاً تقطع من السطح الاصلي ، وهذا التباين بين السطوح إذا أضفنا إليه اللون الذي اخذ

## المدارس الفنية

# الفن الجماهيري

## فن « البوب »

اعداد : الحياة التشكيلية

كلمة ( بوب ) واسعة الانتشار ، واخذ هذا الاتجاه مجده الفني عام ( ١٩٦١ ) واستمر حتى عام ( ١٩٦٤ ) ، وانتقل الى كل انحاء العالم ، ولم يلبث ان تدهورت مكانته بعد نشوء ( الفن البصري ) او مايسميه النقاد اليوم باسم ( الوب ارت ) .

• وماذا تعني كلمة ( بوب ) .

• لقد سئل احد الفنانين عن فن ( البوب ) فاجاب :

• [ انه الفن الذي جعل زجاجة ( الكوكا كولا )

تتمتع باهمية لاتقل عن زجاجة الخمر ] .

وحين انتقلت هذه العبارة اثارت موجة استياء واستهجان كبيرين ، لكنها حين شرحت فهم ماهو المقصود منها ومن هذا الفن .

زجاجة ( الكوكا كولا ) هي رمز لكل الاشياء المنتشرة على نطاق واسع في المجتمعات الامريكية او المجتمعات التي تسعى لتجاري الامريكين في نظرتهم للحياة ، والثقافة التي بنيت في الماضي على زجاجة ( الخمر ) هي ثقافة اوربية تجريبية ، يخضع كل شيء فيها للتناق بينما تبدو المجتمعات المعاصرة ، والاكثر معاصرة - تخضع لزجاجة ( الكوكا كولا ) التي ترمز للثقافة الجاهزة ، فمتنوق الخمر ليعيش مفامرة ، لانه لايتمكن من ان يتنبا بطعم الزجاجة الا بعد تذوقها ، على عكس ( الكوكا كولا ) وكل الاطعمة المعصرية الجاهزة ولايمكن ان ترى اختلافا في الطعم او النوعية ، وبالتالي تخضع عملية التنوق المعصرية لمقاييس آلية دقيقة لا مجال للحديث عن تبدلها .

ومن هنا المبدأ انطلق ( البوب ) ان يستوحي كل الأشياء الجماهيرية ، المستعملة في الحياة اليومية على نطاق واسع ، والتي تعكس مظاهر الحياة الامريكية الحديثة ، وياخذ اكثرها شكلا آليا واسع الانتشار .

اذ ان الفنان الذي ينادي بفن ( البوب ) يرسم في لوحته زجاجة ( البيرة ) مثلا بدل الأشخاص الذين يشربون البيرة ، او يرسم السيارة ليبدل على الأسرة التي تركبها ، وحين يرسم شخصية سينمائية لايرسمها

[ الفن الذي جعل زجاجة الكوكا كولا تتمتع باهمية لاتقل عن زجاجة الخمر ]

لقد بدأت تتردد على السنة النقاد المعاصرين كلمة ( بوب آرت ) او ( فن البوب ) ، وهذه الكلمة اختصار لكلمة Populior Art ، اي ( الفن الجماهيري ) حسب الترجمة الحرفية لها ، لكن الترجمة الحرفية لايمكن ان تعطي المقصود من الكلمة ، اذ قد يختلط هذا التعبير بكلمة ( الفولكلور ) حيث ان ( الفولكلور ) يمثل ماهو اصيل تقليدي يرتبط بتراث الشعب القديم بينما تمثل كلمة ( POP ) ماهو عصري جبا ، ومنتشر على نطاق جماهيري واسع في المجتمعات الصناعية المتطورة .

• ومن اين أتى فن ( البوب ) ؟

يقول نقاد الفن بان ( الولايات المتحدة ) هي المصدر الاساسي لهذه الحركة ، فقد ولد ( البوب ) فيها ، ويرجعون هذا الفن الى عام ( ١٩٢١ ) ، حين رسم الفنان الأمريكي ( ستيوارت ديفز ) لوحة بعنوان ( لاي سترايك ) ، وهو نوع من الدخان الأمريكي المعروف ، ولقد اخذ هذا الفنان موضوع لوحته من غلاف علبة الدخان الشهير .

ولم تتصاعد كلمة ( بوب ) وتأخذ اهمية كبيرة ، الا بعد عام ( ١٩٥٤ ) حين أطلق الفنان ( الوي ) كلمة ( بوب ) على تجارب هؤلاء الفنانين ، وبعدها أصبحت



كما هي بل كما نراها في الاعلان التلفزيونية او السينمائية وانا اراد رسم الجيل الجديد فهو يرسم قصاصات كرتونية من كتاب يستعمله مراهقو هذا الجيل وماهو واسع الانتشار بين هذا الجيل من رسوم وصور وغيرها .

وبالتالي يركز فن ( البوب ) اهتمامه على ماهو متداول وحديث جداً ، ويرسم الاشياء اكثر تعبيراً عن مظاهر الحياة الجديدة اليومية .

وبالتالي استوحى الفنانون اعلانات ( السينما ) و ( التلفزيون ) ( الدعايات المختلفة ) او ( الاطعمة المعلبة ) والسجائر والاشربة والاسطوانات ووجوه ( السوبرمان ) او صورة ( ألفيس بريسلي ) او ( مارلين مونرو ) ، وهذه العناصر وغيرها مما هو شائع قد اعتبرت صياغتها ضمن اللوحة لتعبر عن العصر الحديث عصر ( البوب ) كما سمي .

ولم تقتصر فكرة ( فن البوب ) على هذه الامور بل تعدت ذلك ، لان ذلك العصر قد افترض آلية معينة لكل شيء ، وبالتالي تعدد النماذج المتماثلة ، التي يحصل عليها آلياً ، والتي تجعل كل شيء على شكل منهج مكرر ، ضمن آلية واحدة ، وهذه العناصر المكررة الممكنة الاستخدام ضمن الفن ، قد اعطت للفن التشكيلي شكلاً يتباين كلياً مع كل ماهو مألوف وافترض هؤلاء الفنانون ان الفن المعاصر يجب أن يرتبط بهذه الحاجات ، وان يكون وليد ماهو عصري ، وبنفس الوقت ان يرفض الاشكال التقليدية التي تستخدمها الطبقات الغنية ، والتي هي فنية وجمالية على شكل واضح .

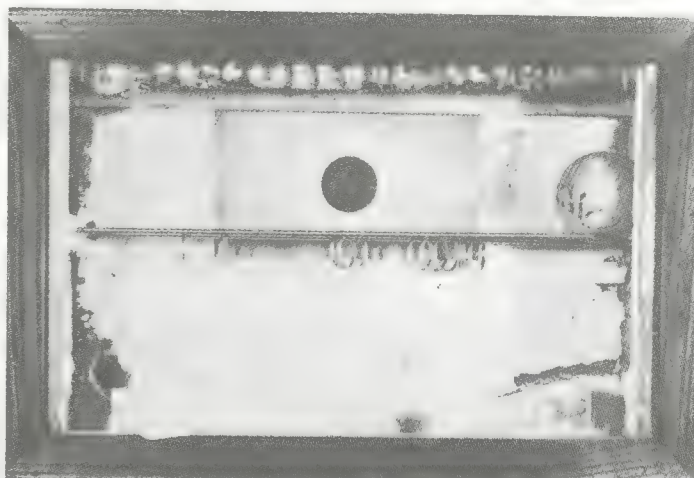
الفن اذن في جانبه الاساسي عبارة عن رفض واحتجاج على النزعة الجمالية التي ربطت الفن بالماضي بالمفهوم التقليدي للجمال ، ولهذا فان استخدام ماهو ( بشع ) او ( قبيح ) او ( مبتذل ) في الفن والاهتمام بما هو محرم ، ولو كان جنسياً ، قد اوجد صيغة جديدة للفن تختلف كلياً عن ( الماضي ) .

وان هذا في حد ذاته يمثل ( ثورة ) كما يقول بعض اعلام هذا الاتجاه ، على الثقافة البرجوازية وعلى الرومانتيكية ، وعلى التجديد وبشكل خاص على ( التجريدية - التعبيرية ) التي انتشرت بعد الحرب العالمية الثانية واخذت اهمية كبيرة في الولايات المتحدة الامريكية في تلك المرحلة .

وانتشر فن ( البوب ) ، وتعدى مجال ( الفن ) ليصبح دلالة على ثقافة متمردة عصرية ، فلم يعد مجرد ( لوحات ) بل أصبح ( أزياء ) ، و ( ديكورات ) و ( أغلفة كتب ) و ( اعلانات ) ، وارتبط بكل المظاهر العصرية للحياة الجديدة ، وعلى الاخص عند الجيل



الفن الجماهيري  
فن البوب  
٢٠٢٠



الفن الجماهيري  
فن البوب  
جورجيف



الفن الجماهيري  
فن البوب  
هامسون



الفن الجماهيري - فن البوب - فيليبس



الفن الجماهيري - فن البوب - فيليبس



الفن الجماهيري - فن البوب - بروك كانيو



الجديد ، الذي أصبح يسمع موسيقى ( البيتلز ) ، ويرتدي شبابه الازياء الحديثة ، ويرى افلام رعاة البقر ، ويصور على قميصه صورة ممثل او مصارع .  
وابلغ دليل على مدى سعة انتشار ذلك الوجه الجديد للثقافة ، هو الاهتمام الكبير الذي لاقاه والانتشار الواسع لعقليته ، حتى أن مجلة ( التايم ) الامريكية مثلا تقدم تحقيقا واسعا عن أصوله ، ويرسم غلاف العدد الرسام الامريكي المعروف ( روشنبيرغ ) وحذت ( النيوزويك ) حذوها فرسم لها الغلاف الفنان ( ليسي شتاين ) ، وهناك أغلفة الاسطوانات التي تباع لمفني ( البيتلز ) والتي رسمها كل من ( رتشارد هاملتون ) و ( بيتر بلاك ) .

ولو اردنا ان نتبع الاسس النظرية ( لفن البوب ) نستطيع ان نحدد منطلقات الفنانين الجدد المعاصرين بعدة أفكار اساسية :

— لقد عرف الفن الاوربي ( التكعيبية ) في بداية القرن العشرين ، وعرف ( السريالية ) ، و ( التجريد ) ، وتعتبر هذه المدارس من التيارات الاساسية في هذا القرن ، فالسريالية اعطت الاهمية الاولى لما تحت الشعور والجنس ، والتكعيبية اهتمت على لصق قصاصات الاوراق على اللوحات ، والتجريد أصر على التشكيل ، على اعتباره الجانب الاساسي في خلق اللوحة .

وهذه الجوانب قد روعيت تماما في فن ( البوب ) بحيث أن تجربة الفنانين الجدد قد ربطنا الفن بالعصر ، كما فعلت التكعيبية حين انطلق الرسامون يرسمون مواضيعهم من الحياة اليومية ، دون تحديد لمواضيع تقليدية ، ومع تصاعد المشاكل الجنسية ، وبروزها في المجتمعات العصرية ارتبط الفن بالسريالية ، وأخذ البوب من السريالية شكلها الرافض أحيانا ، ومواضيعها العصرية الجريئة ، وبنفس الوقت الح الرسامون الجدد على الصياغة التجريدية للوحاتهم رغم أنهم يقفون ضد التجريد .

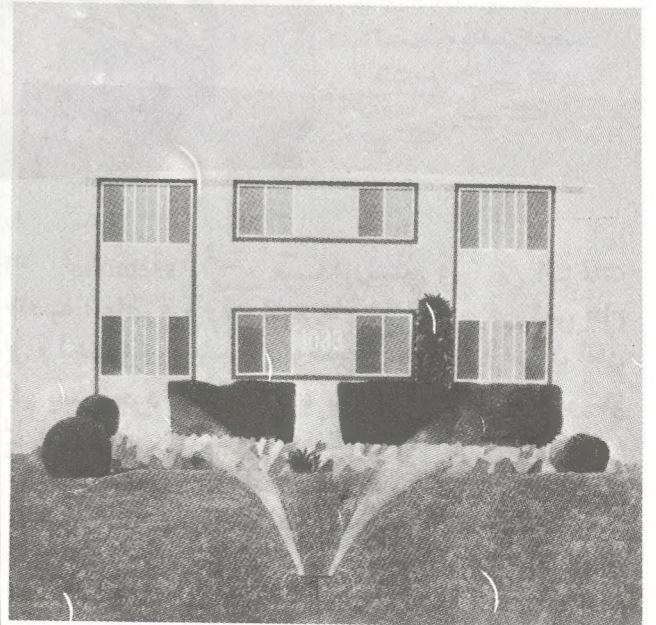
٢ — لقد استفاد ( البوب ) من ( حركة الدادا ) وان المرحلة الاولى لتشكيل ( البوب ) قد أطلق عليها اسم ( الدادائية الجديدة ) ، وهنا نلمح شكلا من الرفض للفن التقليدي ، وبنفس الوقت هناك الحاح على ربط الفن بالمواضيع الصناعية المعاصرة .

لكن ثمة اختلاف اساسي بين ( الدادا ) وبين ( البوب ) ، زاوية هامة واساسية وهي أن ( الدادا ) وقفت ضد تطور الحياة الصناعية ، وبصقت في وجهه ما ينتجه العصر من منتجات ، وتمردت على ( آليّة )



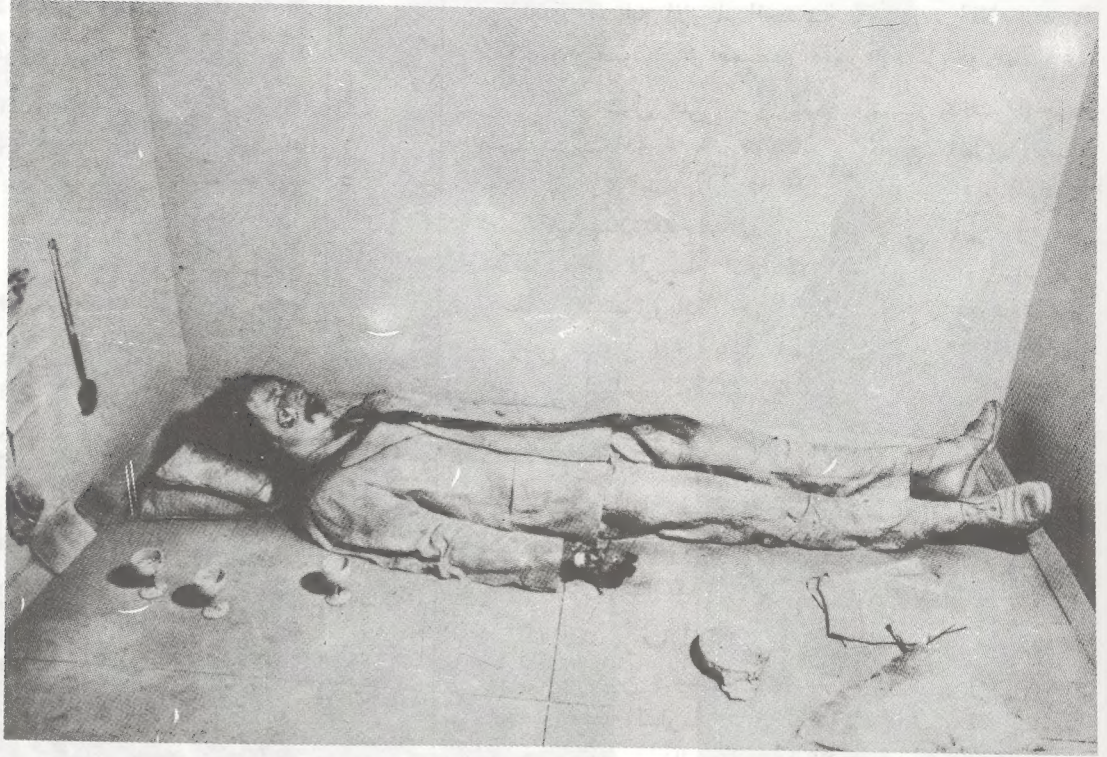
الفن الجماهيري - فن البوب - جاسبر جونز

الفن الجماهيري - فن البوب - راسيل هوكيني

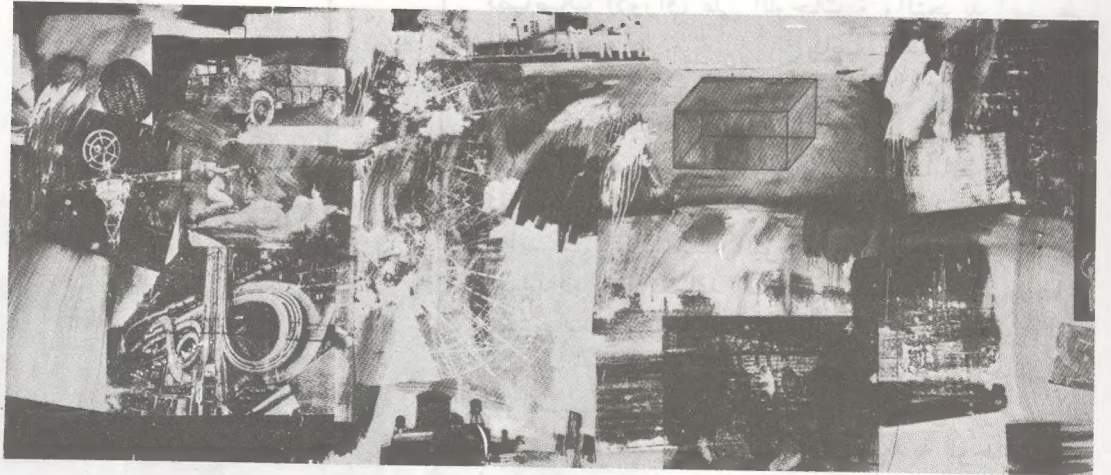




الفن الجماهيري  
فن البوب  
باول ثيلك



الفن الجماهيري  
فن البوب  
روبرت



Assemblage وهو مبدا رئيسي في كل النزعات الفنية المعاصرة ، وقد اقيم عام ١٩٦١ معرض فني هام في ( لندن ) ، يهدف الى توضيح اساسي ، وهو ان الفن لم يعد مجرد تعبير ذاتي ، بل اصبح الفن المعاصر هو عملية تركيب لأشياء ، وتنظيمها لخلق جو معين ، واعادة تنظيم الأشياء موجودة ، وبمواد متباينة ، حيث ان العلاقات التي نصل اليها بعد عملية ( التركيب ) هذه هو الأساس الرئيسي للفن التشكيلي بمعناه العصري ، وبالتالي اصبح الفن يخالف كل مفاهيم الفن

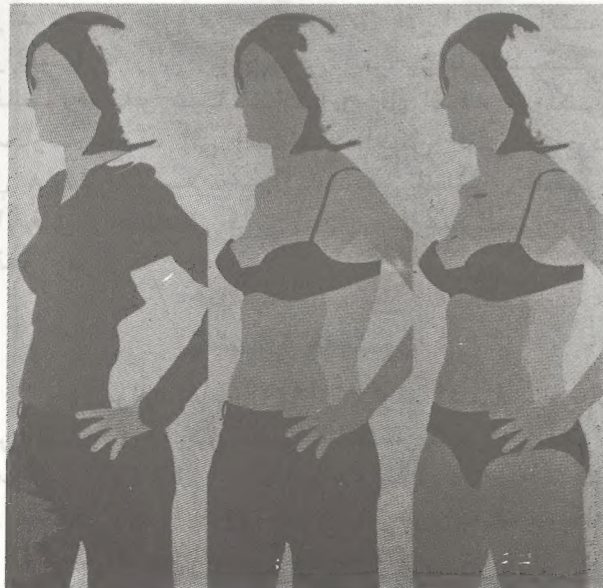
الحياة في المجتمعات الجديدة ، وكانت صرخة احتجاج عليها ، لكن ( البوب ) يريد ان يثبت ما هو عصري ويؤكد عليه ، فثقافة ( البوب ) تجد اعداءا للمجتمع الجديد ، وعلى الاخص وسائل الإعلام ، والإعلان ، التي تطفئ على كل شيء في المجتمعات المتطورة ، وهذا يناقض افكار ( الدادا ) تماما .

٣ - تنطلق افكار ( البوب ) من مبدا فني ، اصبح اليوم ذا اهمية كبيرة ، وهذا المبدأ هو مبدا التجميع





الفن الجاهيري - فن البوب - إيلين هونيس  
الفن الجاهيري - فن البوب - الطوف دوالرسون



الأوربي الذي ألح على التعبير الذاتي ، فأصبح الفن يسعى الى خلق جديد ، التعبير عن العصر بكل ما فيه من مواد ، ومواضيع لتقديم المعالم الذي يعيش ضمنه الانسان .

وان طموح الفنان لخلق هذا التجميع يجعله اشبه ما يكون بمخطط المدن . الذي يضع مخططاته على شكل تنظيم لعلاقات مختلفة بين المواد المتباينة للوصول الى جو Atmosphere ومحيط Enviroment هو أساس الفن المعاصر . وهدفه الرئيسي ، وأن الابحاث التي تناولت هذا الجو وهذا المحيط هي عديدة ، وشارك فيها كثيرون ، حيث يبدو أن الفن يريد أن يتمرد على شكل التعبير الذي عرفه ، والذي يحصره في نطاق اللوحة .

ونستطيع في النهاية أن نقسم ( البوب ) الى اتجاهين أساسيين ، وهما ( البوب الأمريكي ) و ( البوب الانكليزي ) . وسنحاول دراسة كل اتجاه منهما على حده .

أ - البوب الأمريكي : من أشهر رسامي (البوب) في الولايات المتحدة ، الفنانين ( جاسبر جونز ) و ( روي ليش ستاين ) و ( روشنبيرغ ) .

ب - البوب الانكليزي : ومن أشهر رسامي ( البوب ) الانكليزي كل من ( رتشارد هاملتون ) و ( وارهاول ) .

### جاسبر جوتز

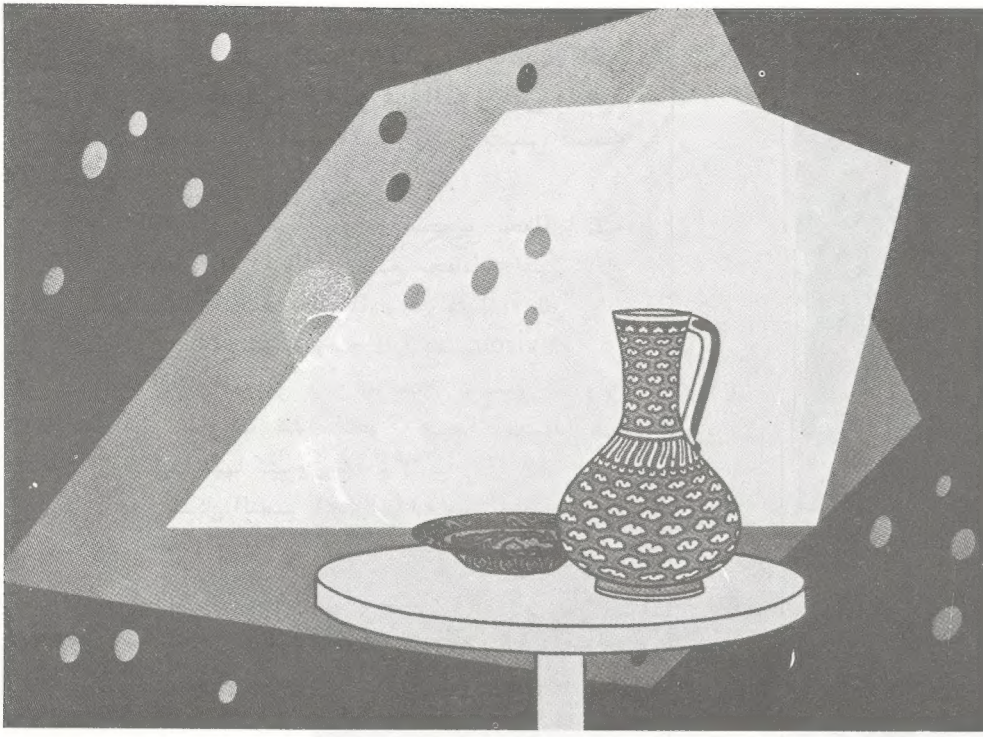
يعتبر ( جاسبر جونز ) من أهم الفنانين الذين عرفهم عصر البوب . وهو فنان وناقد ، يستخدم الحروف والأرقام ويمتاز تمكنه من رسمه ، ومن ارتباطه القوي بالاتجاهات السابقة للبوب واقترابه من التجريد في تنظيم لوحاته .

### روشنبيرغ

ولد ( روشنبيرغ ) عام ( ١٩٢٥ ) في تكساس ، وفي عام ( ١٩٤٠ ) فدرس في أكاديمية جولييان في باريس ورسم ( روشنبيرغ ) عام ١٩٥٠ عدة لوحات بيضاء لا يظهر فيها الا ظل المشاهد للوحة ، عدة مواد ملصقة على اللوحة ، وترى فيها احيانا بعض أشكال مرسومة بابعاد ثلاثة ، واستخدم مرة ساعة اولاسلكي ، وبعض الصور الفوتوغرافية ، التي طبعت على اللوحة بواسطة الشاشة الحريرية .

و ( روشنبيرغ ) من اعضاء فرقة ( كاننهام ) للرقص ، وهو يمثل معهم ، والاشكال التي يقدمها في





## الفن الجماهيري - فن البوب - باريك كادلفيلد

الفرقة قريبة مما يقدمه في التصوير وهذا يقرب تجارب (روشنبرغ) من الفنان الفرنسي المعروف (ايف مكن).

### روي ليش ستاين

لقد وصل (ليش ستاين) الى مرحلة متطورة في فن (البوب) اذ استخدم صور المسلسلات الخيالية ، وقد توصل الفن عن هذا الطريق الى أسلوب أكثر واقعية ، وإلى أسلوب فن الغرافيك التشخيصي فالصورة تبدو شيئاً أساسياً في كل أعماله ، ولكن محاولته تهدف الى استخدام الشكل الفني الموجود في هذه المسلسلات ، والابتعاد عن الصورة بالمعنى الدقيق ، وذلك عن طريق إعادة رسم هذه الصورة على نحو جديد .

### رتشارد هاملتون

ومن مواليد عام (١٩٢٤) ، وقد اشترك مع عدد من الفنانين في تشكيل مجموعة الفنانين الأحرار وأقاموا معرضاً عام (١٩٥٦) في (وايت شابل) تحت اسم (هذا هو القد) ، وفي هذا المعرض بدأت مشكلة (المحيط) تأخذ الدور والأهمية الأولى .

وعرض (هاملتون) لوحته الشهيرة التي سماها : (ما الذي يجعل البيت اليوم يختلف ومقبولاً أكثر) . وفي اللوحة نجد رجلاً ذا عضلات بارزة مما تنشره الصحف حول كمال الأجسام وفي الصورة عدة نماذج من بعض ما يستخدمه فنانون (البوب) في لوحاتهم ، ومن جملتها الصور الفوتوغرافية والملصقات .

### وارهول

وهو أهم الفنانين الإنجليز الذي طوروا (البوب) آرت ، باتجاه خاص ويرتبط فنه الى حد بعيد بالأحداث المعاصرة ، ولو ألقينا نظرة على أعماله لاستطعنا ان نعدد بعض مواضيعه :

— [السيدة كيندي بعد موت زوجها ، مارلين مونرو بعد انتحارها ، حوادث السيارات ، الكرسي الكهربائي ، جنازة زعماء العصابات ، العنف في حوادث التميز العنصري في أمريكا] .

ويستعمل (وارهول) التصوير الفوتوغرافي ، ويلتقي فنه بالواقعية أكثر من غيره ، ويمثل أكثر اتجاهات البوب ثورية ونقداً للمجتمع الراهن .